
近二十年中國文藝思潮論

近二十年中國文藝思潮論

李何林編著

光華書店發行

近二十年中國文藝思潮論

著者　李何林
出版者　生活書店
發行者　光華書店
各地

一九三八年九月滬初版
一九四八年十月連初版
發行一千五百册

GINERSHYNIEN ZHONGUO
WENYISYCHAU LHU
LEE HO-LIN ZHU

No. 321　D 0001——1500


李何林著
近二十年中國文藝思潮論
光華書店發行

現代中國兩大文藝思想家

(一)

魯迅先生

1881—1936



現代中國兩大文藝思想家

（二）

宋陽先生

1889——1934



靑年時代

序

中國的新文學思想，自一九一七年一月胡適在「新青年」上發表「文學改良芻議」到一九三七年的「八一三」抗戰發生，共有二十年的歷史了。（當然它的萌芽還早。）在這短短的二十年期間，一方面受了世界各國近二三百年文藝思潮的影響，一方面因爲國內外的政治經濟社會文化的變遷，使中國的文藝思想或多或少的反映了歐洲各國從十八世紀以來所有的各文藝思想流派的內容，卽浪漫主義，自然主義，寫實主義（現實主義），頹廢派，唯美派，象徵派，表現派……以及新寫實主義（亦稱社會主義的現實主義，動的現實主義，或新現實主義。）但是人家以二三百年的時間發展了的這些思想流派，我們縮短到了「二十年」來反映它，所以各種「主義」或「流派」的發生與存在的先後和久暫，不像歐洲各種文藝思潮的界限較爲鮮明和久長，或同時存在，或曇華一現的消滅。

同時，也因爲近二十年中國半封建半殖民地性社會的急遽發展的複雜性，使中國的文藝思想，

不能完全重複歐洲二三百年來文藝思潮的過程；而要在中國的政治經濟社會文化的基礎上，蓋它的歷史的任務。所以「近二十年中國文藝思潮論」底內容大綱就不會像是「歐洲近代文藝思潮論」底古典主義，浪漫主義，自然主義，寫實主義，世紀末文藝思潮及新寫實主義，等等節目的順序排列，而有它自己的形態。

近二十年的中國社會，文化，思想以及文學的大變化，有三個劃時代的日子做為界標，就是「五四」「五卅」和「九一八」。（至於「七七」或「八一三」則是這二十年範圍以外的劃時代的日子。）這三個劃時代的日子，把一九一九——一九三七差不多二十年期間劃分了三大段落，而每一段落都差不多平均佔有六七年的時間：

由一九一九的「五四」，到一九二五的「五卅」，差不多是六七年。

由一九二五的「五卅」，到一九三一的「九一八」，差不多是六七年。

由一九三一的「九一八」，到一九三七的「八一三」，差不多是六七年。

這樣整齊相同的年數，當然是歷史的偶合，然而這幾個劃時代的日子或事件的產生，倒並不是出於意外的毫無原因的歷史的偶然，是都有它的一定的社會背景的。

近二十年的文藝思想也隨着這三大段落的不同的社會背景表現着顯著的轉變或差異；所以本書的內容劃分也就依着這三大段落而分為三編：

第一編——『五四前後的文學革命運動』由一九一七年胡適發表「文學改良芻議」起，到「文學研究會」和「創造社」的對立及「革命文學」的萌芽止。（即「五卅」發生前）

第二編——『「大革命時代」前後的革命文學問題』由一九二六年郭沫若發表「革命與文學」一文提倡革命文學起，（但革命文學思想萌芽於「五卅」前一二年。）中經一九二八年對此問題的論爭，到一九三〇年和一九三一年進步的文藝理論及文學團體的建立止。（即「九一八」發生前。）

第三編——『從九一八到八一三的文藝思潮』由一九三二年文藝創作自由論辯和文藝大衆化問題的提出討論起，中經一九三四年的語文改革運動，到一九三六年的「國防文學」和「民族革命戰爭的大衆文學」的論爭，及魯迅逝世前後的文藝界的團結止。（即「八一三」發生前。）

每編開始均有「緒論」一章，略述該段落文藝思潮的社會背景。其次第一章，都是「概論」，乃該段落文藝思潮的縮寫或簡史；即

第一編第一章　概論——從一九一七到五卅的中國文藝思想界。

第二編第一章　概論——從五卅前後到九一八的中國文藝思想界。

第三編第一章　概論——從九一八到八一三的中國文藝思想界。

這三章「概論」，可以說是「近二十年中國文藝思想略史」；不過它們着重在文藝思想變遷的「經過」或「略述」，至於較詳細的理論內容則在各該編其他各章內闡述。而各「概論」的內容取材，雖間有與各該編內其他各章相同之處，不過不多。

然而，如以這二十年文藝思想發展的「階級性」來講，實在只有二種思想做為主要的潮流支配着這二十年的文藝界。卽由一九一七年到一九二七年是資產階級文藝思想的發展和無產階級文藝思想萌芽的時代；由一九二七年到一九三七年是無產階級文藝思想發展的時代。每一時代又恰恰平均佔有十年的時間。茲分別述其梗概如左：

前十年可以分為初、中、末三期：

初期（一九一七——一九二〇），卽「五四」前後的一二年，是反封建古文的鬥爭時期，奠定了資產者的白話文和「新文學」的基礎。

中期（一九二一——一九二四）為「文學研究會」與「創造社」的對立時期。這時資產者社會的文藝思想或創作方法論寫實主義與浪漫主義，「為人生而藝術」和「為藝術而藝術」，取着對立的形勢而同時存在，反映了歐洲十八和十九世紀的資產階級文學的意識形態。

末期（一九二四——一九二七）為浪漫主義的「創造社」漸漸轉變，由「唯美」「為藝術」而「為人生」「為社會」，而「為革命」「為無產階級」。這轉變開始於「五卅」的前一二年（即一九二三和一九二四也就是革命文學思想萌芽的時候）「五卅」後一年才正式提出了「革命文學」的問題。到一九二七年以後這問題才引起了一次大的無產階級文藝思想的運動，但那已屬於後十年了。

後十年也可以分成初、中、末三期：

初期（一九二八——一九三一）由一九二八年「革命文學」或「無產階級文學」問題的論爭，使文藝思想有進一步的發展，起至一九三〇年「左聯」的成立及由此到一九三一年「九一八」發生前的「民族主義」文藝思想的曇華一現止。

中期（一九三二——一九三四，）為「左聯」領導者文藝思想界向實際問題上求解決，求發

展的時期。如一九三二年的文藝自由論辯和大衆文藝問題的討論，一九三四年語文論戰時的反封建文言文的復古運動，反資產階級底白話文的論爭，「大衆語」的討論和「拉丁化」運動。

末期（一九三五——一九三七），爲左翼文藝思想作爲主要的勢力支配着「新文學」的領域，反對派（封建的資產階級的）的文藝思想雖尙有其社會的影響與勢力，但他們的理論已不足與左翼對敵。這時左翼方面（並非僅祇「左聯」）爲着文藝與現實社會政治運動的口號問題，遂自行論爭起來，就是一九三六年的「國防文學」和「民族革命戰爭的大衆文學」的論戰。因爲雙方的文藝思想原沒有什麼根本的不同，不過爲着「宗派主義」從中作祟，才做了這一次的「口號之爭」（但這次論爭並未浪費）所以正鬧得不可開交的時候，魯迅的「答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題」一發表，也就陰霾消散告一結束。在魯迅逝世前，有感於國難日急，新舊各派作家已有團結禦侮的表示了。

本書爲着顯示文藝思想與其時代社會轉變的密切關聯，故以「五四」「五卅」「九一八」爲分期的界標，未採用上述的階級性的分法；不過論述的觀點則仍然一樣。

此外，倘以「五四」新文化運動爲中國的「文藝復興」，則林琴南、梅光迪、胡先驌、章士釗等爲

「古典文學」的維護者；「創造社」諸人爲「浪漫主義」作家；「文學研究會」則是「自然主義」「寫實主義」的代表；郁達夫的一部分小說和徐志摩的後期詩篇是「頹廢派」「唯美派」的作品；李金髮戴望舒等神祕的詩是「象徵主義」的代表作；那麼，「五卅」以後革命文學或無產階級文學的興起，到一九三〇年「左聯」的成立及其以後，也就可以說是中國的「新寫實主義」或「新現實主義」的時代了。本書的內容若依此編排論述豈非較合於「歐洲近代文藝思潮」的發展順序，且較爲世界化？

無奈中國「五四」的「文藝復興」和歐洲的文藝復興，不但有程度上的差別，而且有性質上的不同。只不過在思想界的情形上兩者稍有相似之處而已。在歐洲文藝復興時代所要打破的是冷酷黑暗的宗教思想，在我們「五四」時代所要打破者是差不多等於那樣冷酷黑暗的舊禮教觀念這是相似的。但是做爲歐洲文藝復興運動之社會的基礎是漸具勢力的手工業和小商業，反之做爲「五四」之社會的基礎是近代的機器工業和銀行資本了。這是兩者很不相似的。同時中國的「文藝復興」以後，並無歐洲似的「古典主義」的時代，林梅胡章諸人算不得「古典主義」文學的人物，他們不過是二千年來封建的古典文學的殘喪者而已。而且動搖妥協和前途暗淡的中國資產階

級的「五四」當然不會像法國資產階級那樣產生了絢爛的十九世紀三十年代的浪漫主義文學，（像囂俄一派）發育得不完全的中國資產階級不會產生壯健的資產階級文學是自然不過的事。在中國浪漫主義的作品中，很少發揚蹈厲的新興階級的氣概，很少樂觀，多是苦悶，彷徨和頹廢。況中國的「浪漫」，「自然寫實」「頹廢」「唯美」「象徵」等等又差不多同時紛然雜陳，不似在歐洲的時序較有先後，反映着各自時代社會的特質。（中國的這些派別當然也都有它的時代背景和社會基礎）兼之上述第二段的理由，故本書的編制成爲現在的形態。

我們略觀近二十年中國文藝思想的變遷發展，也反映了二十年來中國社會各時期的特質。文藝思想固時時受着現實的政治經濟社會和其他文化的影響，而文藝的浪潮也在激盪着，推動着，或影響着政治社會和其他文化。在中國的現代史上做了很好的工作，佔着很光榮的一頁。但是文藝的思想浪潮在大的方面固然時時向前不停的奔流，而小的方面也常常不免有逆流，有洄漩。兼之中國社會的複雜性，所以每每一種文藝思想問題已經論爭過一番，解決過一次了，往往不免以後又要重說一遍，以致許多的精力浪費在反覆申述的理由上。如一九三四年汪懋祖等重新提出的文言白話優劣的論爭，和近些年文化方面的復古傾向，（這固然都有它的社會基礎）就都是「五四」時代

所已經解決的。有許多話過去的復古運動者都已經說得那麼透澈，那麼明白過；倘能查查舊案，也免得重說一遍或把中國社會向後拉。又如一九三二年的「文藝創作自由問題」在一九二八年革命文學問題論爭時，本已討論到了，就是文藝的階級性問題；雖然沒有像在一九三二年作爲專題的詳細的闡發，並得到更深入更進步的論究，然而有許多話也是重說了的。本書現在把這二十年來在中國文藝思想界所有已經論爭過的主要問題，加以論述；除編者依個人見解所下的論評外，爲着上述的原由，就多多引用原文：一以保存各時期作者的文藝思想的本來面目，以免複述失眞；一以供人們查查舊案，免得多說一遍的用處。

有人說：「孔夫子是封建社會的聖人，魯迅則是新中國的聖人。」那麼，我們可以說埋葬魯迅的地方是中國新文學界的「耶路撒冷，」「魯迅全集」中的文藝論文也就是中國新文學的「聖經。」因此本書引「經」甚多，以見我們的「新中國的聖人」在近二十年內各時期裏面中國文藝思潮的浪濤中怎樣盡他的「領港」和「舵工」的職務；並供「研究魯迅」者關於這一方面的參考。

在近二十年中國文藝思想界中，除魯迅以外，瞿秋白也站着很重要的地位。他所作的「中國革

命運動史」和「赤都心史」雖然未曾廣泛的與讀者相見但他譯述的「海上述林」則早給中國文藝思想界以很大的影響。（此書由魯迅集印於一九三六年出版，但裏面各篇文章的發表則為期最早。）此外，他的論文集「亂彈」聞已在上海出版了。本書中的「何凝」「易嘉」「宋陽」「史鐵兒」聞都為他的筆名（有人說「何丹仁」也是他，但此篇以筆調和內容看，有點像是馮雪峯即「畫室」。）我們從這前三個筆名的文章中，可以看見它的風格底清新，俊逸，漂亮，通俗，深刻，銳利，而且有力！這當然不僅僅由於他的文字的形式，而是由於他的博大精深的哲學，社會科學和文學的知識，而是由於他的社會文化鬥爭的實踐。他在現代中國的文化批評，社會批評和文藝批評上，和魯迅站着同等重要的地位。他的作風雖有一部分和魯迅不同，但他二人的學識，思想，文章，在現代的中國實在可稱「雙璧」！假使說魯迅是中國的高爾基，那麼，他可以算是中國的蒲列漢諾夫了。（但他還批判了弗理契和蒲列漢諾夫諸人的錯誤或缺點；我們是比擬他在中國新興文藝理論建設上的地位。）可惜他不幸早於一九三四年去世（當時他僅三十五歲上下），不能為中國文藝界譯著更多的寶貴的東西；這損失，和一九三六年之損失了魯迅是一樣的重大！

編者僻處小鎮，參考書籍甚感困難；取材不周，論述未免失當，尙祈讀者原諒並賜指正，為幸！

一九三九年七月李何林於四川江津白沙鎮。

本編取材，多半來自下列各書，謹在這裏向各位作者編者致謝：

建設理論集（中國新文學大系）胡適編選（第一編第二章取材於此）

文學論爭集（中國新文學大系）鄭振鐸編選（第一編第三四章取材於此）

中國新文學運動史資料 張若英編（第一編取材於此）

新文學概要 吳文祺著（第一編取材於此）

當代中國文藝論集 樂華圖書公司編印（第一二編取材於此）

中國文藝論戰　李何林編（第二編取材於此）

魯迅雜感選集　何凝編錄并序（關于何凝的意見取材於此）

文藝自由論辯集　蘇汶編（第三編第二三章取材於此）

語文論戰的現階段　文逸編著（第三編第三章取材於此）

國防文學論戰　新潮出版社編印（第三編第四章取材於此）

近代中國啓蒙運動史　何幹之著（第一編緒論取材於此）

中國近代史　李鼎聲編（第二編緒論取材於此）

魯迅全集　魯迅先生紀念委員會編（關于魯迅的意見均取材於此）

目次

第二編　「大革命時代」前後的革命文學問題

第三編　從「九一八」到「八一三」的文藝思潮

第四章 「國防文學」和「民族革命戰爭的大衆文學」的口號之爭，與魯迅逝世前後文藝界的大團結……四一二

緒論 由「五四」到「五卅」的文藝思潮之社會背景

「五四運動」是辛亥革命後中國資產階級與小資產階級的民族覺醒及要求獨立解放的運動。除了在政治外交方面的反帝國主義和反封建軍閥官僚的作用以外，作爲這一運動的主要內容而且比較有成績的，就是新文化運動。

所謂「新文化」，在「文化」之上加上一個「新」字，是指資本主義文化，不是指比資本主義低一級的封建文化，也不是指比資本主義高一級的社會主義文化。在世界歷史上資本主義文化的興起，和封建文化的沒落，是反映着資本主義經濟的興起，和封建經濟的沒落的。在十八世紀法國資本主義勢力非從封建的桎梏中解放出來不可的時候，相應着這種經濟關係的變化出現了在世界文化史上留下不滅的光輝的「啓蒙運動」。在英國，在德國，在俄國，以至在其他各國在新舊經濟關係的蛻變之中，必然有一次新的文化運動出現。那末「五四」的新文化運動的資本主義經濟基礎是什麼時候奠定的呢？

中國的機械工業，是西方資本主義勢力東侵以後的產物。所以張之洞李鴻章的洋務運動，康有爲梁啓超的維新運動，和孫中山先生的三民主義，是新舊轉變期中的意識的反映，也可以說是新文化運動。尤其是三民主義的鼓吹和國民革命的勝利，粉碎了二千多年的中央集權專制主義，建立了所謂自由平等博愛的中華民國。可是在辛亥革命之前，資本主義勢力仍非常幼稚，經濟的未成熟性，使文化運動不能與社會政治運動配合起來，使文化運動不能作社會政治運動的有力的連環，民國終於流了產，變了不倫不類的共和制。

但是，辛亥革命後的三年，震撼全世界人士視聽的世界大戰發生了。在這四年的血戰中，因爲無論協約國方面或同盟國方面，都專心一意應付戰場上的敵人；既不能在東方市場伸張勢力，而國內食粮及其他日常用品，反靠東方各國的供給和補充。只剩下初期中立的美日兩國，仍在中國市場上縱橫馳騁。尤其是日本，在金融上，在財政上，在工業上，佈置了新的天羅地網。然而在那時候，中國的新興工業也膨脹起來了，中國民族資本，在帝國主義的壓迫放鬆中興起了。

代表這興起的民族資本主義的資產階級，（買辦資產階級除外）希望排除外國資本在中國的獨占與割據，希望實現中國的工商業自立，同時希望刷新中國的政治，所以他們在政治上的影響

也日益顯著起來。「五四」的反帝反封建運動正是在此種覺醒狀態之下勃發起來的。（俄國的「十月革命」也給這一運動以很大的影響。）相應着這種經濟政治的情勢，於是在文化方面就有「新文化運動」的出現。

新文化運動的標幟，是提倡民主，提倡科學，提倡懷疑精神，提倡個人主義，提倡廢孔孟，剷倫常。如陳獨秀在「本誌罪案之答辯」（新青年六卷一期）裏所舉出的新文化的兩大任務，一是擁護「德謨克拉西」，二是擁護「賽因斯」：

「要擁護德先生，便不得不反對孔教，禮法，貞節，舊倫理，舊政治；要擁護賽先生，便不得不反對舊藝術，舊宗教；要擁護德先生又要擁護賽先生，便不得不反對國粹和舊文學。」

這些內容，都有一定的社會意義，就是接受資本主義文化，反對封建思想。如民主主義是資本主義的政治形態，科學是資本主義的思想體系；個人主義，懷疑精神，是指示個人的解放，對獨斷，對禮教，對盲從，對迷信的一種抗議。對孔孟，對倫常，提出廢止或剷除，那是表示對一二千年來束縛人們的禮教的抗議。雖然這一種運動是由中間層知識分子喊出來，但這資本主義性的文化運動，却有與牠相一致的社會經濟基礎，所以由於急進知識分子一呼，北京學生的一動，全國各層民衆就來了一個廣

汎的響應了。

這種基於經濟原因而興起的新文化運動，無論是傳播新思想或評判舊思想，封建文化的表現工具——文言文，無論如何是不能擔當這新的使命了。故必須用接近口頭語的淺顯明白的白話文，來表情達意，來做表達科學表達新思想的工具。這是文化思想和社會生活的「內容」變了，要求表達牠們的「形式」非變不可的緣故。個人的努力（如胡適、陳獨秀等的提倡）固不能否認他的作用，但社會的原因則實爲基本。白話文的提倡或新文學運動雖然起於「五四」的前二年（胡適的文學改良芻議在一九一七年發表，）但獲得了波瀾壯闊的發展的，則仍在「五四」以後；可以說，「五四」使白話文很廣汎的流傳開去，「五四」使新文學得到了一日千里的發展。

在提倡白話文，攻擊古文或文言文，在提倡新文學，反對舊文學的領域裏所反映的思想傾向，與在其他文化範圍內是一樣的：反對彫琢的阿諛的貴族文學，反對陳腐的舖張的古典文學，反對迂晦的艱澀的逃避現實的山林文學；要建設平易的抒情的國民文學，新鮮的立誠的寫實文學，明瞭的通俗的社會文學。反對摹倣古人，因襲舊套，主張「表現自我」；反對用爛調套語，反對用典和講對仗，主張「有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說。」反對「文以載道，」不過這裏所說的「道」是指的儒

家的封建思想；反對過去一切古文或文言文的作品，而推崇白話化的詞曲和白話小說，在文學思想方面，主要的是進化論的思想；其他如朦朧的社會思想和人道主義的思想，也有了；非反封建的思想，當然是充滿了新文學運動的整個內容了。

這樣蓬勃的發展的反封建的新文學運動，倘有一往直前的獨立強壯發展的資本主義經濟作為土壤，是很可以開出一些較好的文藝的花來的。所可惜的，是中國資本主義有先天和後天的缺陷：先天的缺陷是資本主義不能全靠自力誕生而必須靠外力促成；後天的缺陷是新興工業在外壓力的鬆懈中興起，一等到大戰平息了，舊有的外壓力囘復以後，中國的工業化過程是遇着最大的暗礁了，停滯了。巴黎和會及華盛頓會議以後，外國資本對中國的掠奪戰日益加劇，幼稚脆弱的民族資本，終於抵抗不住如潮水一般的外國商品與資本之侵入了。中國民族工業在外資的壓迫之下大多數宣告失敗。於是資產階級消沉下去了，五四運動在民族解放運動上不能不承認為流產了。

以這先天不足後天夭折的中國資本主義經濟作為基礎，反映到新文學運動上來的，是先有代表封建古文勢力的林紓「學衡派」（梅光迪、胡先驌等）及「甲寅派」（章士釗等）的進攻，後有新文學運動的首腦人物的投降，胡適等「整理國故」去了。這新文化運動的陣營內的分化：一派

向着整理國故的路上走，一派向着科學的世界觀的大道上邁步前進，代表着社會階層的兩種勢：一種是投降於封建勢力的資產階級，一種是進步的小資產階級的知識分子。（他們當時自然仍是資產階級的思想意識）勞動階級的勢力是要到「五卅」才抬起頭來的。

五四運動的結果，在民族解放上是流了產，在政治上也未得絲毫的刷新，依然是漆黑一團的軍閥官僚的統治和不斷的內戰。而新文化因為受了外來的學術思想的影響，却走向了科學的發展；新文學也並不因有些人去「整理國故」而埋沒在故紙堆中，由於世界各國文學作品和文學思想的輸入，是從反對舊的，同時向世界文學的浪潮裏衝去了：於是中國也有了牠的寫實主義和浪漫主義的作品和思想，這就形成了文學研究會和創造社的「為人生而藝術」和「為藝術而藝術」的對立，也就是寫實主義與浪漫主義的辯論。中國貧弱的資本主義的資產者文學的創作方法論，算是在這裏作了一下反映。因為「五卅」時代的到來，中國文學不但早已不再「為藝術」，而且也不再籠統的「為人生」了，牠有了新的使命！

第一章 概論——從一九一七年到「五卅」的中國文藝思想界

一 文學革命的經過

一九一七年一月胡適在陳獨秀主編的新青年雜誌上發表他的文學改良芻議一文，可以說是這次「文學革命的第一次正式宣言書」。雖然當他在一九一五年還留學美國時，和他的朋友任鴻雋、梅光迪通信即主張白話詩文；但那只是幾個私人的討論，並未公開發表，故對社會無什麼影響，所以本書不把牠作爲這次文學革命的開始。

文學改良芻議，主張改良文學須從八事入手：

一、須言之有物。 二、不摹仿古人。

三、須講求文法。 四、不作無病之呻吟。

五、務去爛調套語。 六、不用典。

七、不講對仗。　八、不避俗字俗語。

此八條，後在他的建設的文學革命論一文中改爲「八不主義」即，——

一、不作「言之無物」的文字。　二、不作「無病呻吟」的文字。
三、不用典。　四、不用套語爛調。
五、不重對偶——文須廢駢，詩須廢律。　六、不作不合文法的文字。
七、不摹仿古人。　八、不避俗語俗字。

胡適當時的文學思想，是歷史進化的思想：

『文學者，隨時代而變遷者也。一時代有一時代之文學，——因時進化，不能自止。唐人不當作商周之詩，宋人不當作相如子雲之賦，——即令作之，亦必不工。逆天背時，違進化之跡，故不能工也。

『以今世歷史進化的眼光觀之，則白話文學之爲中國文學之正宗，又爲將來文學必用之利器，可斷言也』！

——文學改良芻議

後在他的歷史的文學觀念論中說得更詳細：

『居今日而言文學改良，當注重「歷史的文學觀念」一言以蔽之曰：一時代有一時代之文學。此時代

彼時代之間，雖皆有承前啓後之關係，而絕不容完全抄襲；其完全抄襲者，決不成爲眞文學。愚惟深信此理，故以爲古人已造古人之文學，今人當造今人之文學。……縱觀古今文學變遷之趨勢，……白話之文學，自宋以來，雖見屏於古文家而終一線相承，至今不絕。……豈不以此爲吾國文學趨勢自然如此，故不可禁遏而日以昌大耶？……吾輩之攻古文家，正以其不明文學之趨勢，而強欲作一千年二千年以上之文。此說不破，則白話之文學無有列爲文學正宗之一日，而世之文人將猶鄙薄之，以爲小道邪徑而不肯以全力經營造作之。」

陳獨秀接着文學改良芻議之後發表了一篇文學革命論（一九一七年二月）正式舉起「文學革命」的旗子。他說：

『余甘冒全國學究之敵，高張「文學革命軍」大旗，以爲吾友之聲援。旗上大書吾革命軍三大主義：

曰：推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學。

曰：推倒陳腐的舖張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學。

曰：推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。』

一九一七年的新青年裏有許多討論文學的通信，內中錢玄同的意見可以補正胡適的主張。錢是章炳麟（太炎）的門人，精研音韻訓詁學。他從文字學上證明古代言文一致，又修正胡適許多意

見；如胡適說：「狹義之典工者偶一用之，未爲不可。」錢玄同則以爲「凡用典者，無論工拙，皆爲行文之疵病」！（一九一七年二月錢玄同寄陳獨秀書）劉半農亦發表其我之文學改良觀，對散文韻文的改良表示意見。

一九一八年的新青年內文章始完全改用白話。四月發表胡適的建設的文學革命論，大意說：

『我的「建設新文學論」的唯一宗旨只有十個大字：「國語的文學文學的國語」。我們所提倡的文學革命，只是要替中國創造一種國語的文學；有了國語的文學，方才可以有文學的國語。有了文學的國語，我們的國語方才算得眞正國語。』

一九一八年冬，陳獨秀等又辦了一個白話的每週評論。同時北京大學的學生傅斯年、羅家倫、汪敬熙等出了一個白話的月刊，叫做新潮，英文名字“是The Renaissance”，本義即歐洲十六七世紀的「文藝復興」。這些雜誌（連新青年在內）不但提倡白話，反對文言而且反孔孟，反舊思想，攻擊舊倫理，舊道德。於是守舊派就紛紛起而反對：北京大學內部的反對分子出了一個國故，一個國民，都是擁護古文學的。林紓在新申報上做了好幾篇小說痛罵北京大學的人。（蔡元培、陳獨秀、胡適、錢玄同）反對者又想運動安福部的國會出來彈劾教育總長和北京大學校長也失敗了。

二 林紓的反對

一九一九年三月間，林紓作書給蔡元培，攻擊新文學運動，並涉及「覆孔孟」「剷倫常」的話；蔡元培也作長書答他。這兩書很可以代表當日「新舊之爭」的兩方面。（見第三章）

三 「五四」推動了白話文的發展

林蔡辯論後一個多月，巴黎和會上中國外交失敗的消息傳來，於是發生了震動全國的「五四」運動。各地的學生團體出版了無數小報紙，全用白話。此外又出版了許多白話雜誌，如星期評論，建設，解放與改造（後名改造），少年中國，都鼓吹新文學新文化。日報副刊中著名的有北京晨報副刊，上海民國日報的覺悟，時事新報的學燈三種。一九二〇年以後，幾個持重的大雜誌如東方雜誌，小說月報，也都漸漸地白話化了。林紓的反對論不但不發生效果，且成為青年取笑之資。

四 「學衡派」的反對

自此以後，白話文便很廣泛的流傳開去。到一九二〇——一九二一年白話公然稱爲「國語」了。而反對的聲浪並未全消，一九二一年南京出了一種學衡雜誌，登出了梅光迪、胡先驌、吳宓等幾個留學生的反對論，對新文化新文學都作激烈的攻擊。

梅光迪在評提倡新文化者一文內說：

『彼等非思想家乃詭辯家也。……夫古文與八股何涉？而必併爲一談。吾國文學，漢魏六朝則駢體盛行，至唐宋則古文大昌，宋元以來，又有白話體之小說戲曲。彼等乃謂文學隨時代而變遷，以爲今人當興文學革命，廢文言而用白話。夫革命者，以新代舊，以此易彼之謂。若古文之遞興，乃文學體裁之增加，實非完全變遷，尤非革命也。誠如彼等所云，則古文之後，當無駢體，白話之後當無古文。而何以唐宋以來文學正宗與專門名家皆爲作古文或駢體之人？此吾國文學史上事實，豈可否認以圓其私說者乎？』

胡適在五十年來中國之文學中駁之曰：

『這種議論眞是無的放矢；正爲古文之後還有那背時的駢文；白話已興之後，還有那背時的駢文古文，所以有革命的必要！若古文之後無駢體，白話之後無古文，那就用不着誰來提倡有意的革命了。』

胡先驌作評嘗試集兩萬餘言，其中一段云：

『文學之死活，以其自身之價值而定，而不以其所用之文字之今古爲死活。故荷馬之詩，活文學也，以其不死不朽也。喬塞(Chaucer)之詩，活文學也，以其不死不朽也。梭和科(Sophocle)之戲劇，活文學也，以其不死不朽也。席西羅(Cicero)之演說，活文學也，以其不死不朽也。蒲羅大(Plutarch)之傳記，活文學也，以其不死不朽也。反而論之，……陀司妥夫士忌(Dostoevsky)戈爾忌(Gorky)之小說，死文學也，不以其轟動一時，遂得不死不朽也；適之君之嘗試集，死文學也，以其必死必朽也，不以其用活文字之故，而遂得不死不朽也。物之將死，必精神失其常度，言動出於常軌。適之君輩之詩之鹵莽滅裂，趨於極端，正其必死之徵耳！』

此種訊咒式的理論，難怪胡適以爲「不值一駁，」只在「嘗試集四版自序」答之曰：

『這幾句話，我初讀了覺得很像是駡我的話；但這幾句話是登在一種自矢「平心而言，不事謾駡，以培俗」（此爲「學衡」雜誌發刊四宗旨之一——編者）的雜誌上的，大概不會是駡罷？無論如何，我自己正在愁我的解放不徹底，胡先驌教授却說我「鹵莽滅裂，趨於極端，」這句話實在未免過譽了。至於「必死必朽，」倒也不在我的心上。况且胡先驌教授又說：「陀司妥夫士忌、戈爾忌之小說，死文學也，不以其轟動一時，遂得不死不朽也。」胡先驌教授居然很大度的請陀司妥夫士忌、戈爾忌來陪我同死同朽，這更是過譽了，我更不敢當了。』

五　整理國故問題

這樣，新文學運動戰勝了封建作家林紓等及進步的士大夫階層「學衡派」以後，因一部分新文化運動者開始對封建勢力投降，於是有所謂「整理國故」的問題發生：

『「在文學的方面，……廟堂的文學固可以研究，但草野的文學也應該研究。在歷史的眼光裏，今日民間小兒女唱的歌謠，和詩三百篇有同等的位置；民間流傳的小說，和高文典冊有同等的位置；吳敬梓、曹霑，和關漢卿、馬東籬、和杜甫、韓愈有同等的位置。故在文學方面，「也應該把三百篇還給西周、東周之間的無名詩人；把古樂府還給漢、魏、六朝的無名詩人；把唐詩還給唐，把詞還給五代、兩宋，把小曲雜劇還給元朝，把明清的小說還給明清。每一個時代，還他那個時代的特長的文學，然後評判他們文學的價值」』

——胡適作國學季刊發刊宣言

『看出牠們（指國學）原有的地位，還給牠們原有的價值。……我們現在應該走的路，自有現時代指示我們，無須向國故中討教誨。所以要整理國故之故，完全是爲了要滿足歷史上的興趣。……國故裏的文學一部分整理了出來，可以使得研究文學的人，明瞭從前人的文學價值的程度，更增進，知道現在人所以應作新文學

的緣故更淸楚此外沒有別的效用。』

——顧頡剛作我們對於國故應取的態度

『要指出舊的文學的眞面目與弊病之所在，把他們所崇信的傳統的信條都一個個的打翻了。……要重新估定或發現中國文學的價值，把金石從瓦礫堆中搜找出來，把傳統的灰塵從光潤的鏡子上拂拭下去。……總之，我的整理國故的新精神便是「無徵不信」以科學方法來研究前人未開發的文學園地。』

——鄭振鐸作新文學之建設與國故之新研究

這些是要「整理故國」的理由或作用，一句話可以包括：「還國故一個本來面目」！我們姑無論以當時的「歷史的眼光」和「科學的方法」是否可以正確的達到這個目的；向當時的人士要求十年後郭沫若作中國古代社會研究的「眼光」和「方法」，也是不應該的。然而自己既然不能隨着新文學運動前進，『要在死灰中尋出火爐來滿足那「美好的昔日」的情緒』（成仿吾作國學運動的我見）『要滿足歷史上的興趣，』這本是『只要本着良心行動各就性之所近各就力之所能，原不當受第三者的干預』的事情；但是，『向着中學生也要講演整理國故，向着留洋學生也要宣傳研究國學；好像研究國學是人生中惟一的要事，那他是超越了自己的本分，侵犯了他人的良心

了！」（郭沫若作整理國故的評價）今天你擬一個「國學必讀書目，」明天我擬一個「最低限度國學必讀書目，」眞是『勾誘青年學子去狂舐這數千年的枯骨！』（成仿吾語）而整理的結果：『綜觀年來的成績，我只見有考證幾篇，目錄幾個。』（成仿吾語）且流毒所致，遺害青年；如李茂生在國故大家應負的責任裏所說：

「國故大家且莫慌，待我來說得明白；你們自己治國故，是你們的自由，你們的興趣，誰也不能非議你們；你們時常將自己的收穫「發一發表，」將自己的方法「金鍼度與人，」我們也很感謝你們的盛意。但是這裏邊就有你們貽害於人的機緣潛伏着了。你們雖然說「我這一點是治國故而得來的，我是這般那般地治的；」然而人間總夾二先生之多尤甚於夏天之蒼蠅，他們無論如何不會聽得清楚你們這些話。他們只會麥朵當令箭，喊一聲「得令！現在要奉國故，吃國故了；」——如國故毒的校長先生之類，你們雖不認他們是你們的同伴，而他們所中的確是你們的毒，豈不是你們害人不淺麽？（他們的血分裏本來有染疫性，當然也是一個原因。）

我尤其痛心的，就是你們侵佔了教育上的權力，你們於中學的課程中塗上了國故的色彩；對於學生們作演講，開書目，又復「筆鋒常帶情感；」是不是個個學生都要走上你們的路，才算得平平常常正正當當的人，這問題且不要論；他只問你們自己為金鍼度人，到底能夠承受你們的金鍼的有幾？住在寄宿舍中，伏在圖書館裏，

捧着線裝書看下去實在無聊，不看又覺得背時，因而悶悶不樂，只覺青年之就萎的，到底有多少人，我們是無從知道。我們可以看出版物上的青年作物，今天來一篇某某和尙的人生觀，明天來一篇莊子的宇宙觀，後天來一篇學記中的教育學說，大後天來一篇王陽明或什麼人的評傳，他們忘了你們的金鍼，只是這麼橫穿瞎縫，莫說是駑驁，連亂柴把也不大像，這是誰的罪過！坐令許多青年在亂草中盲衝亂撞，治是治不來，只弄得迷了方向，自己不認得自己，甚且奉國故吃國故起來，以爲只此以外，別無他美，別無至味。你們固然始料不及此，然而你們的禍等於洪水猛獸了！

我希望你們不要再弔青年的膀子；你們自去做你們的專門之業；你們自到大學的國學門中去當你們的教師，（好在你們都已當了這職務了。）你們如有收穫，結出某項某項的總賬，我們也喜歡知道這些，作爲我們的常識；如其編什麼史什麼史的時候，當然要採取你們的收穫，作爲餉與青年乃至非青年的糧食；惟有你們要有意的敲着鼓導引青年的纏夾性是不對的，所以我希望你們隱滅，像魔怪的倏爾消形一樣。

我說這一些話似乎是無的放矢，其實我的確是有感而然。平日積在心頭，似覺說出來也多事，於是不說了；近日看見國故毒的校長先生的議論，以及他學校裏的會考題目，突然引起舊感，頗有點世道人心之憂。若是不說，就覺得我也負着一分罪孽，所以不得不寫出一些。要知道給這樣的校長先生中一點毒，就是毒死了，究竟是已過的人物，尙沒有什麼可惜；惟有他自己中了毒，還要當是一種唯一的補品，一一分給青年學生，這是前途的

大悲觀，決不是平平常常的事，「予豈好辯哉！」

況且尙有無數的青年學生直接從你們那裏中了毒，治既治不來，吃下則不能消化，徒然弄得半死不活，國故大家休矣！你們安安靜靜做着自己的事罷，不要再向青年們乃至社會上提倡了！」

「於中學的課程中塗上了國故的色彩，」影響所及，一直到了現在。

六 「甲寅派」的反對

這新文學陣營內有些分子對舊文化投降以後，於是又來了「甲寅派」對於新文化和新文學的抨擊。章士釗在一九二五年辦甲寅週刊，成爲反對新文學的大本營。其實新文學自「五四」以後，已植深厚基礎，決非章士釗一人之力所能攻倒。不過當時段祺瑞爲臨時執政，彼爲司法總長兼教育總長；一面有逐臭之夫爲之鼓吹，一面又可利用部令禁止學校教授白話文。對此反動勢力故不可輕視，於是魯迅、周作人、徐志摩、郁達夫、高一涵、吳稚暉、成仿吾等，均紛紛撰文抨擊章氏。黎錦熙錢玄同等更出版國語週刊與甲寅對壘：甲寅不收白話，國語週刊不收文言，恰恰相對。

章士釗在評新文化運動一文中說：

『試觀今之束髮小生，握筆登先名流巨公，易節恐後，詩家成林，作品滿街，家家自命爲施曹，人人自詡爲易莫。（易卜生和莫泊桑）風流文彩，盛極一時，何莫非至易至美兩性同具之新發明。導之至此，嗚呼！以鄙俗妄爲之筆，竊高文美藝之名，以就下走壙之狂，隳載道行遠之業。所謂俗惡俊異，世疵文稚，文敝化敝？愚竊以爲欲進而反退，求文而得野，陷青年於大阱，頽國本於無形，甚矣運動方式之誤，流毒乃若是也！』

吳稚暉在所作章士釗、陳獨秀、梁啓超一文內抨擊之云：

『章先生近來思想結晶之全部，就是那篇評新文化運動。胡適之先生所謂「不值一駁」，章先生憤極，一登再登於新聞報及甲寅續刊。那篇文章，盡是村學究語，自然不值一駁。作那種文章簡直失了邏輯學者的體面；什麼叫做「悉呈一種歡樂雍容情文並茂之觀，斯爲文化？」這就是他思想全部中的拔萃語，叫人不痛不癢，如何駁法？這種聲調，出之於徐樹錚口中，自然不論是胡先生，下至如小區區，皆當濃圈密點的贊他有出息，豈敢說不值一駁！簡直可說「當懸之國門，不能增損一字。」我們萬不料多年崇拜的章行嚴先生，他胸中正是這麼一套。』

章士釗這次反動，可算是舊文學勢力的最後掙扎。（當然隨着封建勢力之遺留，文言文一直到現在還有其勢力。）此後即使尚有人出來站在維護文言文的立場反對新文學或白話文，如一九三四年汪懋祖等所做的復活文言文運動，也不能引起社會上的注意了。

七 文學研究會與創造社的對立

中國的新文學運動，正當一部分落伍者去「整理國故」一面應付「學衡派」及章士釗進攻的期間，國外資本主義各國的文學作品和文學思想正源源的輸入了進來。這影響就形成了「爲人生的」「寫實主義」的文學研究會與「爲藝術的」「浪漫主義」的創造社的對立。當然除了這外來的影響以外，當時中國社會各方面急遽的複雜的不平衡的發展，也是主要的原因；與歐洲的「浪漫主義」和「寫實主義」發生的社會背景也大致相像。寫實主義暴露現實，浪漫主義否定現在，理想未來：文學研究會與創造社雖取徑不同，其反封建和反不合理的現社會則一。猶之歐洲浪漫主義與寫實主義同爲資產者社會的文學，其創造方法不同一樣。而此二大文學團體，對於中國新文學的建設，都盡了很好的努力；對於後起作家和中國社會改造運動，都發生了很大的影響，茲分別略述如下：

一 文學研究會

一九二〇年鄭振鐸、耿濟之等在北京計劃組織一個文學團體，出版一文學雜誌，發表創作，介紹

西洋文學，整理舊文學。適商務印書館編譯館所長高夢旦北來，鄭耿等在蔣百里處與之談及此事，高亦頗贊成。後商務董事長張菊生亦北來，又言此事，始決定將商務所出之小說月報改組，盡量登載新文學作品，但名稱則不改。同年十一月廿九日在北京大學開第一次文學研究會籌備會，討論組織辦法。公推鄭振鐸起草文學研究會會章。十二月四日在耿濟之家開第二次籌備會，公推周作人起草宣言。發起人周作人、鄭振鐸、沈雁冰、郭紹虞、朱希祖、瞿世英、蔣百里、孫伏園、耿濟之、王統照、葉紹鈞、許地山等十二人共同列名。至一九二一年一月四日在北京的中山公園內來今雨軒開正式成立大會。小說月報改組後，由文學研究會會員沈雁冰主編，鄭振鐸則爲之在北京集稿。

文學研究會主張「爲人生的文學」，提倡自然主義寫實主義的創作方法。如鄭振鐸的新文學觀的建設和沈雁冰的什麼是文學，大意都主張：『文學是人生的自然呼聲，人類情緒流洩於文字中的；因此，我們反對「文以載道，」同時也反對將文藝當作高興時的遊戲，或失意時的消遣！文藝的對象，應該是被侮辱與被踐踏者的血和淚！』文學內容應採用有意義之社會題材，不應寫身邊瑣事；應苦心創作，不應憑靈感隨筆揮灑。

文學研究會在當時提倡「爲人生的藝術，」雖得到無數人士和青年的擁護，同時也遭到幾方

面的反對：一爲創造社，後面再說。二、是留學英美的紳士派；三、是禮拜六派。紳士派以爲文學是用以供紳士淑女的消遣的，對於「被壓迫者的血和淚」的口號，不但覺得有失文學的尊嚴，並且頗爲恐怖——恐其「引人誤入歧途」。當時吳宓卽作有文章，言眞不知爲何有人竟喜描寫下流社會。禮拜六派可以說是封建文藝的代表，紅玫瑰，紅雜誌，紫羅蘭均屬於此派，而以禮拜六的資格爲最老。這類雜誌所登載的小說約有三類：一、黑幕小說，專以揭發人之陰私爲主；二、鴛鴦蝴蝶派小說，以駢四儷六的文章，敍述紅男綠女的愛情；三、筆記小說，千篇一律，文字模仿聊齋志異。小說月報常載攻擊禮拜六派的文章，商務雖因專出此類雜誌之書商的提出反對，而將沈雁冰調往「國文部」，繼任編輯鄭振鐸，對禮拜六派仍繼續抨擊，彼輩亦無可如何。

文學研究會在當時並無嚴密組織，凡是贊成新文學反對舊文學的人，幾乎都可以加入作會員；故在各大文化城市都有分會，成一大規模的文學組織。後因會員思想漸漸分化，周作人、俞平伯等組織「語絲社，」後稱「語絲派」；徐志摩則成爲「新月派」之台柱，僅餘鄭振鐸、沈雁冰、葉紹鈞等維持此團體的生命。以後此會卽無形中解消。小說月報於「一二八」後亦未再出版。

二　創造社

創造社爲郭沫若、張資平、郁達夫、成仿吾、田漢幾位留日學生所組織。一九二〇年正式成立，但到一九二二年五月始出版創造季刊，後又刊行創造週報和創造日。他們的文學主張，開始與文學研究會相反主張「爲藝術而藝術，」反對「爲人生而藝術」；主張唯美主義，反對功利主義；傾向浪漫主義，反對自然主義寫實主義。

成仿吾在新文學之使命中說：

『至今我覺得除去一切功利的打算，專求文學的「全」(Perfection)與「美」(Beauty)有値得我們終身從事的價值之可能。而且一種美的文學，縱或牠沒有什麼可以敎我們，而牠所給我們的美的快感與慰安，對於我們日常生活的更新的效果，我們是不能不承認的。』

他又在眞的藝術家中說：

『眞的藝術家只是低頭於美，他的信條是美卽善卽眞。他所希求的是永遠，他所努力的是偉大；名利不能動他的心，更不足引他去追逐。』

他們又主張「自我表現，」以爲作品卽是作者的自敍傳。如郁達夫在六七年來創作生活的回顧裏說：

『我覺得「文學作品都是作家的自序傳」這句話是千眞萬確的客觀的態度，客觀的描寫，無論你客觀到怎樣的一個地步若眞的純客觀的態度純客觀的描寫是可能的話，那藝術家的才氣可以不要，藝術家存在的理由也就消滅了。』

他們以爲文學的產生，基於靈感；有靈感始能寫出好作品。又崇拜天才，以爲有價值的作品，惟天才始能作出；至於注重結構，佈局，剪裁等等，乃爲非天才者所作的蠢事。

創造季刊一出版，對於文學研究會即採挑戰的態度，指斥文學研究會壟斷文壇；其實不然，茅盾（沈雁冰）說：外邊人看見文學研究會除以小說月報爲代用機關外，又有許多週刊旬刊附在各地日報內，而這些週刊旬刊又標明了某處文學研究會分會主編的字樣，遂以爲凡諸一切都是文學研究會在那裏有計劃的進行。但事實恰正相反，這一切都是文學研究會同人各自的行動，並沒有總機關在那裏有計劃的佈置。這是人自爲戰，而所以有此人自爲戰的情形，當然不是想包辦新文壇，而是要打破舊文學觀念的包圍，文學研究會頗重介紹被壓迫民族的文學，故多致力於翻譯；而創造社則重視創作，輕視翻譯；以爲創作乃處女，翻譯無異媒婆。如在文學研究會之譯本中發現一二誤譯處，則特作長文指摘。

創造社與文會研究會在反封建文學一點上完全一致；而其所以攻擊文學研究會者，則誠如郭沫若以後所云：『只是封建社會下培養成的舊式文人氣習之相輕，更具體的說便是行幫意識的表現而已。』

「五卅」前後，因社會進展，環境變遷；創造社的重要分子多轉換方向。遂罵浪漫主義，唯美主義，罵天才，『不惜以今日之我與昨日之我戰。』到一九三〇年「左聯」成立時，創造社便無形取消。

郭沫若對創造社作自我之批判曰：

『個人主義，就是資本主義社會中的根本精神。他們在這種意識之下，努力行動了，努力創造了；然而結果是同樣受着中國資產階級的文化不能遂其自然成長的詛咒，他們所創造出來的結果，依然不外是一些不具體的侏儒劃時代的作品在他們一羣人中也終竟沒有產出。』

第二章　文學革命運動底「思想和形式」的主張

在第一次世界大戰期中（一九一四——一九一八），中國民族工業乘戰爭正酣之時，得到一度半殖民地性的發展；新青年在當時所提倡的新文化和新文學運動，顯然是這民族資本微弱發展的反映。因此也就不能像其他國家强壯的資本主義勢力反封建社會文化的勇猛和澈底；提倡新的，有些模糊朦朧；反對舊的，則留着妥協不澈底的痕跡。我們卽就新文化運動中比較有成績的文學革命運動而言，其思想方面和文字形式方面的主張，在當時發表的幾篇重要的文獻裏，有下列的幾點：

思想方面：

一、「歷史的觀念」和進化論的思想。

二、反「文以載道」和反封建的思想。

三、主張「寫實文學」和朦朧的社會思想。

形式方面：

四、反文言文的不澈底。

五、白話文不與口語接近。

以下逐一加以論述。

一　「歷史的觀念」和進化論的思想

在「文學革命的第一篇宣言書」——文學改良芻議內，胡適即以文學進化的思想反對「摹倣古人」：

「文學者，隨時代而變遷者也。一時代有一時代之文學：周秦有周秦之文學，漢魏有漢魏之文學，唐宋元明有唐宋元明之文學。此非吾一人之私言，乃文明進化之公理也。即以文論：有尚書之文，有先秦諸子之文，有司馬遷、班固之文，有韓柳歐蘇之文，有語錄之文，有施耐菴、曹雪芹之文：此文之進化也。試更以韻文言之：擊壤之歌，五子之歌，一時期也；三百篇之詩，一時期也；屈原、荀卿之騷賦，又一時期也；蘇李以下，至於魏晉，又一時期也；江左之詩，流為排比，至唐而律詩大成，此又一時期也；老杜、香山之「寫實」體諸詩，（如杜之石壕吏羌村，白之新樂府）又一時期也；詩至唐而極盛，自此以後，詞曲代興，唐五代及宋初之小令，此詞之一時代也；蘇柳（永）辛姜之

詞，又一時代也；至於元之雜劇傳奇，則又一時代矣；凡此諸時代，各因時勢風會而變，各有其特長，吾輩以歷史進化之眼光觀之，決不可謂古人之文學皆勝於今人也。左氏史公之文奇矣，然施耐菴之水滸傳視左傳、史記何多讓焉？三都、兩京之賦富矣，然以視唐詩宋詞則糟粕耳。此可見文學因時進化，不能自止。唐人不當作商周之詩，宋人不當作相如子雲之賦，——即令作之，亦必不工，逆天背時，違進化之跡，故不能工也。既明文學進化之理，然後言吾所謂「不摹仿古人」之說。今日之中國，當造今日之文學，不必摹仿唐宋，亦不必摹仿周秦也。』

至其在歷史的文學觀念論一文中，除全篇發揮『居今日而言文學改良，當注重「歷史的文學觀念」』這種「歷史的觀念」即「進化論」的思想而外，他還看出歷代白話文學的發展：

『愚縱觀古今文學變遷之趨勢，以為白話之文學種子已伏於唐人之小詩短詞。及宋而語錄體大盛，詩詞亦多有用白話者。（如放翁之七律七絕多白話體；宋詞用白話者更不可勝計。南宋學者往往用白話通信，又不但以白話作語錄也。）元代之小說戲曲，則更不待論矣。此白話文學之趨勢，雖為明代所截斷，（即作者在文學改良芻議一文內所說「政府既以八股取士，而當時文人如何李七子之徒，又爭以復古為高，於是此千年難遇言文合一之機會，遂中道夭折矣。——編者）而實不曾截斷語錄之體，明清之宋學家多沿用之；詞曲如牡丹亭，桃花扇，已不如元人雜劇之通俗矣。然崑曲卒至廢絕，而今之俗劇（吾徽之「徽調」與今日「京調」「高腔」皆是也。）乃起而代之。今後之戲劇，或將全廢唱本而歸於說白，亦未可知。此亦由文言趨於白話之一例也。小

說，則明淸之有名小說，皆白話也。近人之小說，其可以傳後者，亦皆白話也。（筆記短篇如聊齋志異之類不在此例。）故白話之文學自宋以來，雖見屏於古文家，而終一線相承，至今不絕。』

這種「歷史的進化論」，在「古人已造古人之文學，今人當造今人之文學」的立場上，固然盡了反古文的任務；然而因爲不瞭解歷代文學所以不同和變遷的社會基礎，只看見文學形式的些微變化，以致强指各時代用典少和造詞較平易的作品爲白話文學，與同時代的其他作品對立；把中國文學史分成二種：一種是「白話文學史」，另一種當然是「文言文學史」了。于是作者有白話文學史的編著。不錯，宋人「話本」以後的白話章回小說，確給文學形式以另一發展；然不能因此亦强在歷代詩詞等類中尋求「白話」，勉作「史」的淵源。不過此種替白話文找出「由來已古」的歷史根據，以圖增高牠的價値和地位的辦法，也許是當時對付頑固守舊和看不起白話文的人們的一種手段。

其他在錢玄同，劉半農的文章中，也有此種「進化論」的文學思想：

『社會進化，有一定的路線，個不可不前進，亦不能跳過許多級數，平地升天。故今日以爲今之寫實體小說不作淫褻語爲是，而前之描寫淫褻爲非；然後之視今，亦猶今之視昔。先生所謂「新青年第二百卷第一號中，將

有人痛駡今日各種社會寫實小說爲無恥誨淫之書者」此說最是。故玄同以爲但令吾儕今日則詆金瓶梅，品花寶鑑爲淫書，二十一世紀時代之人則詆碎簪記，雙枰記，絳紗記爲淫書，便是在軌道上天天走不錯的路。如是，則無論世界到了三十世紀，四十世紀……一百世紀，而金瓶梅自是十六世紀中葉有價值之文學；品花寶鑑自是十九世紀初年有價值之文學；碎簪記，雙枰記，絳紗記自是二十世紀初年最有價值之文學。正如周秦諸子，希臘諸子，釋迦牟尼諸人無論其立說如何如何不合科學，如何如何不合論理學，如何如何悖於進化眞理，而其爲紀元前四世紀至六世紀之哲人之價值，終不貶損絲毫也。』

——錢玄同寄胡適之書

劉半農在我之文學改良觀裏，對於韻文之改良主張「破壞舊韻，重造新韻，」其中一段說明語音之進化云：

『語音時有變遷；今日之定譜，將來必更有不能適用之一日。余謂沈約既無能力預爲吾儕設想，吾輩亦決無能力爲將來設想。將來果爲不能適用，何妨更廢之而更造新譜。即吾輩主張之白話新文學，依進化之程序言之，亦決不能視爲文學之止境；更不能斷定將來之人不破壞此種文學，而建設一更新之文學。吾輩生於斯世，維有盡思想能力之所及，向是的一方面做去而已。』

二　反「文以載道」和反對封建的思想

陳獨秀在文學革命論裏批評韓昌黎『誤於「文以載道」之謬見』云：

『文學本非爲載道而設，而自昌黎以訖曾國藩所謂載道之文，不過鈔襲孔孟以來極膚淺極空泛之門面語而已。余嘗謂唐宋八家文之所謂「文以載道」，直與八股家之所謂「代聖賢立言」，同一鼻孔出氣。』

胡適在文學改良芻議裏亦有同樣主張：

『吾國近世文學之大病，在於言之無物。今人徒知「言之無文，行之不遠」，而不知言之無物，又何用文爲乎？吾所謂「物」，非古人所謂「文以載道」之說也。吾所謂「物」，約有二事：

（一）情感——詩序曰：「情動於中而形諸言。言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之；詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」此吾所謂情感也。情感者，文學之靈魂。文學而無情感，如人之無魂，木偶而已，行尸走肉而已。

（二）思想——吾所謂「思想」，蓋兼見地，識力，理想三者而言之。思想不必皆賴文學而傳，而文學以有思想而益貴；思想亦以有文學之價値而益貴也。此莊周之文，淵明老杜之詩，稼軒之詞，施耐菴之小說，所以夐絕

千古也。思想之在文學，猶腦筋之在人身；人不能思想，則雖面目姣好，雖能笑啼感覺，亦何足取哉！文學亦猶是耳。

文學無此二物，便如無靈魂無腦筋之美人，雖有穠麗富厚之外觀，抑亦末矣。』

在陳獨秀的解釋，所謂「文以載道」是「代聖賢立言」，是「鈔襲孔孟以來極腐淺極空泛之門面語，」當然是封建的舊思想無疑。至胡適的『非古人「文以載道」之說也，』雖未明說他所反對的「道」是什麽東西，但也不難推知和陳獨秀的所指是一樣的。

「文以載道」的「道，」如是封建的舊思想，是當然應該反對的；新文化和新文學的主要思想內容也就是反對這些。但若根本否認「文以載道」四字的意義，不瞭解任何時代的文學，必不可避免的都「載」了那時代的「道，」而主張「文」不應該「載道，」應該「言志；」以爲『道是道，文是文，二者萬難幷作一談；……吾輩心靈所至，儘可隨意發揮。』（劉半農我之文學改良觀）那就開近數年林語堂等「性靈」小品之先河，是昧于「載道」「言志」同爲文學所具有而且是玩物喪志的小擺設式的「性靈」小品之「始作俑者」了。

「文以載道，」既爲任何時代的文章或文學所不免，我們看看歷代古文或文言文，又何嘗不「載道，」何嘗「言之無物」呢？胡適解釋他所謂「物」就是「情感」和「思想，」並沒有一字說明這

「情感」和「思想」的時代的性質。其實，許多古文或文言文的作品，何嘗沒有「情感」和「思想」呢？不過那些作品裏面的「情感」和「思想」都是陳舊腐敗的封建遺物罷了！「不作言之無物的文字」的中心的意義，應當是肅清文學內容上的封建遺物——陳舊腐敗的情感和思想，灌輸富有時代意義的新的情感和思想。所以，「言之無物」的「物」應當不是空空洞洞的「情感」和「思想，」而是富有時代意義的新的「情感」和「思想。」

胡適這種對於舊文學的思想內容之朦朧的不明確的認識，也見之於他的「八不主義」中的第二條——「不作無病呻吟的文字」裏面。他解釋「無病呻吟」就是「痛哭流涕」的「牢騷之音，感喟之文；」可是對這「牢騷」「感喟」的社會根源，却完全沒有提到。其實，文言文「無病呻吟」的癥結並不在「牢騷」「感喟，」而在腐爛的封建意識；「無病呻吟」的空洞，完全是充滿了封建意識的結果。所以，僅說不「無病呻吟，」不「牢騷」「感喟，」而不指明牠的社會根源，結果是不能觸到問題的中心，也不能眞正的解除這種癥結的。

綜觀胡適的「八不主義，」除了以上所說的第一第二兩條（一、不作言之無物的文字，二、不作無病呻吟的文字）是關於內容方面的改革，顯示了模糊朦朧的認識外；其餘六條都是屬於形式方

面的，也表示了妥協不澈底的態度。這留待下面講「形式方面」的二段裏再說。所以，胡適在這次文學革命運動中只能算是「形式主義者」的「白話文提倡者」。這不僅因為他對於思想內容的無視，也由於像在上面所說過的他只看見歷代文學的文言白話的形式的對立。然而，即此也有他的歷史的價值和功績的。

三　主張「寫實文學」和朦朧的社會思想

陳獨秀在他的文學革命論中，除了所揭舉的「三大主義」表示了主張「寫實文學」和有點朦朧的社會思想傾向外，並說：

『魏晉以下之五言抒情寫事，一變前代板滯堆砌之風，在當時可謂為文學一大革命，即文學一大進化；然希託盲簡意晦，社會現象非所取材，是猶貴族之風，未足以語通俗的國民文學也。』

『際茲文學革新之時代，凡屬貴族文學，古典文學，山林文學，均在排斥之列。以何理由而排斥此三種文學耶？曰貴族文學藻飾依他，失獨立自尊之氣象也；古典文學鋪張堆砌，失抒情寫實之旨也；山林文學深晦艱澀，自以為名山著述，於其羣之大多數無所裨益也。其形體則陳陳相因，有肉無骨，有形無神，乃裝飾品而非實用品；其

內容則目光不越帝王權貴神仙鬼怪及其個人之窮通利達所謂宇宙所謂人生所謂社會舉非其構思所及，此三種文學共同之缺點也。』

他所反對的是這種不以「人生」「社會」爲內容的貴族文學，古典文學，和山林文學；他所提倡的是國民文學，寫實文學和社會文學。但未曾指出這三種文學的內容究竟是什麽，所以顯得有些籠統。

胡適在他的建設的文學革命論中講到「收集材料的方法」云：

『中國的文學，大病在於缺少材料。那些古文家除了墓誌壽序，家傳之外，幾乎沒有一毫材料。因此，他們不得不作那些極無聊的「漢高帝斬丁公論」「漢文帝唐太宗優劣論」。至於近人的詩詞，更沒有什麽材料可說了。近人的小說材料只有三種：一種是官場，一種是妓女，一種是不官而官，非妓而妓的中等社會。（留學生，女學生之可作小說材料者，亦附此類。）除此以外，別無材料。我以爲將來的文學家收集材料的方法，約如下：

（甲）推廣材料的區域　官場，妓院與齷齪社會三個區域，決不够採用。即如今日的貧民社會，如工廠之男女工人，人力車夫，內地農家，各處之大負販及小店舖，一切痛苦情形，都不曾在文學上佔一位置。並且今日新舊文明相接觸，一切家庭慘變，婚姻苦痛，女子之位置，教育之不適宜，……種種問題，都可供文學的材料。

（乙）注重實地的觀察和個人的經驗　現今文人的材料，大都是關了門虛造出來的，或是間接又間接

的得來的因此我們讀這種小說，總覺得浮泛敷衍，不痛不癢的，沒有一毫精采。眞正文學家的材料，大概都有「實地的觀察和個人自己的經驗」做個根底。不能做實地的觀察，便不能做文學家；全沒有個人的經驗，也不能作文學家。』

這是胡適在當時發表的幾篇重要文獻裏，所僅有的對於社會生活的注意；然而僅止於叫人向社會各方面去取材料，連陳獨秀的朦朧的社會思想也沒有的。雖然在他後來的作品嘗試集裏倒有了膚淺的人道主義的社會思想了。

稍稍補充了陳獨秀的朦朧的社會思想，並較具體的說明了「人道主義」文學的，是一九一八年十二月周作人發表的人的文學：

『這樣「人」的理想生活，應該怎樣呢？首先便是改良人類的關係。彼此都是人類，却又各是人類的一個。所以須營一種利己而又利他，利他即是利己的生活。第一、關於物質的生活，應該各盡人力所及，取人事所需。換一句話，便是各人以心力的勞作，換得適當的衣食住與醫藥，能保持健康的生存。第二、關於道德的生活，應該以愛智信勇四事爲基本道德，革除一切人道以下或人力以上的因襲的禮法，使人人能享自由眞實的幸福生活。這種「人的」理想生活，實行起來，實於世上的人無一不利。富貴的人雖然不免覺得失了他的所謂尊嚴，但他們因此得從非人的生活裏救出，成爲完全的人，豈不是絕大的幸福嗎？這眞可說是二十世紀的新福音了。祇可

惜知道的人還少，不能立地實行。所以我們要在文學上略略提倡，也稍盡我們愛人類的意思。

但現在還須說明我所說的人道主義，並非世間所謂「悲天憫人」或「博施濟衆」的慈善主義，乃是一種個人主義的人間本位主義。這理由是，第一、人在人類中，正如森林中的一株樹木；森林盛了，各樹也都茂盛。但要森林盛，却仍非靠各樹各自茂盛不可；第二、個人愛人類，就只爲人類中有了我，與我相關的緣故。墨子說「愛人不外已，已在所愛之中」便是最透徹的話。上文所謂利已而又利他，利他即是利已，正是這個意思。所以我說的人道主義，是從個人做起。要講人道，愛人類，便須先使自己有人的資格，占得人的位置。耶穌說「愛鄰如己」如不先知自愛，怎能「如己」的愛別人呢？至於無我的愛，純粹的利他，我以爲是不可能的。人爲了所愛的人，或所信的主義，能夠有獻身的行爲。若是割肉飼鷹，投身給餓虎吃，那是超人間的道德，不是人所能爲的了。

用這人道主義爲本，對於人生諸問題，加以記錄研究的文字，便謂之「人的文學」。其中又可以分作二項：（一）是正面的，寫這理想生活，或人間上達的可能性；（二）是側面的，寫人的平常生活，或非人的生活，都很可以供研究之用。這類著作，分量最多，也最重要。因爲我們可以因此明白人生實在的情狀，與理想生活比較出差異與改善的方法。這一類中寫非人的生活的文學，世間每每誤會，與非人的文學相混，其實却大有分別。譬如法國莫泊桑的小說一生，是寫人間獸慾的人的文學；中國的肉蒲團却是非人的文學。俄國庫普林的小說坑，是寫娼妓生活的人的文學；中國的九尾龜却是非人的文學。這區別就只在著作的態度不同：一個嚴肅，一個遊戲。

一個希望人的生活，所以對於非人的生活，懷着悲哀或憤怒；一個安於非人的生活，所以對於非人的生活，感着滿足，又多帶些玩弄與挑撥的形迹。簡明說一句：人的文學與非人的文學的區別便在著作的態度：是以人的生活爲是呢？非人的生活爲是呢？這一點上。材料方法，別無關係，即如提倡女人殉葬（即殉節）的文章，表面上豈不說是「維持風教」；但強迫人自殺，正是非人的道德，所以也是非人的文學。中國文學中，人的文學本來極少；從儒教道教出來的文章，幾乎都不合格。』

周作人在當時雖然不知道達到「人的理想生活」的方法，（他以爲是「可惜知道的人還少，」所以「不能立地實行。」）但他的社會思想已顯然是「各盡人力所及，取人事所需」的人類社會的終極理想。社會主義思想的影響在這裏是可以看出來的。

他對於人道主義文學的解釋，純是站在資產階級的反封建立場上，不是澈底解放人類的文學思想：他反對不把人當作人的封建思想和吃人的禮教；他反對以遊戲的態度無批判的描寫封建社會的糜爛生活，也就是非人的生活的肉蒲團和九尾龜。但是莫泊桑的一生和庫普林的坑，又豈是有正確的思想或世界觀的作品呢？周作人在當時當然不會知道。不過他對於文學的這種意見，在那時已經是較具體較進步的了。

四 反文言文的不澈底

胡適在文學改良芻議「六曰不用典」項內說：

「(一)廣義之典非吾所謂典也。廣義之典約有五種：

(甲)古人所設譬喻，其取譬之事物，含有普通意義，不以時代而失其效用者，今人亦可用之。如古人言「以子之矛，攻子之盾，」今人雖不讀書者亦知用「自相矛盾」之喻，然不可謂為用典也。蓋設譬取喻，貴能切當；若能切當，固無今古之別也。若「負弩先驅，」「退避三舍，」在今日已非通行之事物，在文人相與之間，或可用之，然終以不用為上。

(乙)成語。成語者，合字成辭，別為意義。其習見之句，通行已久，不妨用之。然今日如能另鑄「成語，」亦無不可也。「利器」「虛懷」「舍本逐末」……皆屬此類，此非典也，乃日用之字耳。

(丙)引史事。引史事與今所論議之事相比較，不可謂為用典也。如老杜詩云「未聞殷周衰，中自誅褒妲，」此非用典也。近人詩云「所以曹孟德，猶以漢相終，」此亦非用典也。

(丁)引古人作比。此亦非用典也。杜詩云「清新庾開府，俊逸鮑參軍，」此乃以古人比今人，非用典也；又云「伯仲之間見伊呂，指揮若定失蕭曹，」此亦非用典也。

（戊）引古人之語。此亦非用典也。吾嘗有句云「我聞古人言，艱難惟一死」；又云「嘗試成功自古無，放翁此語未必是」。此乃引語，非用典也。

以上五種為廣義之典，其實非吾所謂典也；若此者可用可不用。

（二）狹義之典，吾所主張不用者也。……狹義之典亦有工拙之別；其工者偶一用之，未為不可，其拙者則當痛絕之。』

胡適這種主張，表示沒有完全擺脫封建的文言文的影響，流露出游移，動搖和妥協的態度。「不用典」一項，原是反文言的很重要的一項，可是他首先就劃出五種，說是「廣義之典，其實非吾所謂典也；若此者可用可不用。」既是可用可不用，那當然不在「不用」之列。接着，講到狹義的典，在說了「吾所主張不用者也」之後，立刻又轉了一個灣說「狹義之典亦有工拙之別，其工者偶一用之，未為不可，其拙者則當痛絕之。」這樣一來，直把「不用典」變成為不是反對用典，反而主張用典了——用典須工，拙者當痛絕之。

其次，在「七曰不講對仗」裏，胡適說：

『今日而言文學改良，當「先乎其大者」，不當枉費有用之精力於微細纖巧之末：此吾所以有廢駢廢律

之說也即不能廢此兩者，亦但當視爲文學末技而已，非講求之急務也。』

這樣，「有廢駢廢律之說」並不是因爲駢律根本要不得只是因爲暫時管不到罷了。於是，「即不能廢此兩者，但亦當視爲文學末技而已，非講求之急務也。」的讓步說法，自然不足驚奇了。

還有，胡適曾作過一篇「白話解」解釋白話的意義說：『白話但須「明白如話」不妨夾幾個文言字眼。』『白話便是乾乾淨淨沒有堆砌塗飾的話也不妨夾入幾個明白易曉的文言字眼。』這樣說來，自然唐詩宋詞，宋儒語錄信札元人戲曲，明清傳奇都是「模範的白話文學」了。更何況水滸傳，西遊記，紅樓夢等等呢？

這樣，不單有意無意的給文言文留下許多地盤同時使白話文本身連「如話」的地步都做不到，反夾雜着許多文言文的毒素，埋下了白話文「文言化」的根源。

（關於「不用典」，錢玄同在當時雖有和胡適相反的主張「以爲凡用典者，無論工拙，皆爲行文之疵病。」然只此一項亦不足表示當時白話文運動者「反文言文」的「澈底」。）

五　白話文不與口語接近

有上面「反文言文的不澈底，」已經種下白話文不能與口語接近的根源；但那是屬於消極的破壞方面的成績，現在再來看看白話文的積極的建設的理論：

這可以拿胡適的建設的文學革命論來做代表，現在先來節錄他的原文：

『有些人說「若要用國語作文學，總須先有國語；如今沒有標準的國語，如何能有國語的文學呢？」我說這話似乎有理，其實不然。國語不是單靠幾位語言學的專門家就能造得成的；也不是單靠幾本國語教科書和幾部國語字典就能造就的。若要造國語，先須造國語的文學。有了國語的文學，自然有國語。這話初聽了似乎不通，但列位仔細想想便可明白了。天下的人誰肯從國語教科書和國語字典裏面學習國語？所以國語教科書和國語字典，雖是很要緊，決不是造國語的利器。眞正有功效有勢力的國語教科書，便是國語的文學；便是國語的小說，詩文，劇本。國語的小說，詩文，劇本通行之日，便是中國國語成立之時。試問我們今日居然能拿起筆來做幾篇白話文章，居然能寫得出好幾百個白話的字，可是從什麼白話教科書上學來的嗎？可不是從水滸傳，西遊記，紅樓夢，儒林外史……等書學來的嗎？

所以我以爲我們提倡新文學的人，儘可不必問今日中國有無標準國語。我們儘可努力去作白話的文學。我們儘量採用水滸傳，西遊記，儒林外史，紅樓夢的白話；有不合今日的用的，便不用他；有不够用的，便用今日的白話來補助；有不得不用文言的，便用文言來補助。這樣做去，決不愁語言文字不够用，也決不用愁沒有標準白

話。中國將來的新文學用的白話，就是將來中國的標準國語。造中國將來白話文學的人，就是製定標準國語的人。

我們要創造新文學，也須預備下創造新文學的「工具」。我們的工具就是白話。我們有志造國語文學的人，應該趕緊籌備這個萬不可少的工具。預備的方法約有二種：

(甲)多讀模範的白話文學。例如水滸傳，西遊記，儒林外史，紅樓夢；宋儒語錄，白話信札；元人戲曲，明清傳奇的說白。唐宋的白話詩詞，也該選讀。

(乙)用白話作各種文學。我們有志造新文學的人，都該發誓不用文言文作文：無論通信，作詩，譯書，做筆記，作報館文章，編學堂講義，替死人作墓誌，替活人上條陳，——都該用白話來作。

這裏，我們可以看出這種白話文建設的理論，表現出了怎樣的弱點：

他要替中國創造一種國語的文學，同時認爲國語的文學就可規定「眞正的國語。」但是怎樣創造國語的文學呢？就是「從水滸傳，西遊記，儒林外史，紅樓夢等書學來。」不單是這一些書，就連唐宋的白話詩詞，宋儒語錄，信札，元人戲曲，明清傳奇，都是「模範的白話文學。」那麼，他的白話能「白」到怎樣程度，「如話」到怎樣程度，已經不用說了！所以，白話文不能接近口語，實在是必然的事。

他既認定水滸西遊式的白話爲惟一的「模範，」自然就完全忽視了當前通行的「口語；」可是另一方面，對文言文却還念念不忘。他說了「儘量採用水滸傳，西遊記……的白話」之後，接着就說「有不夠用的，便用今日的白話來補助；有不得不用文言的，便用文言來補助。」當前通行的口語(今日的白話)對於白話文，只與文言站在同等的「補助」的地位，那麽白話文的脫離大多數人口裏的「話語，」而趨于文言化，自然也是不可避免的事。

據以上一、二、三、四、五各項看來，五四時代的文學革命運動，雖然有牠不可泯沒的功績——在形式方面的反封建的解放鬥爭上，表示了前進；但在思想內容上則表現着模糊或朦朧。即在形式方面，也流露出非常動搖，游移和妥協的態度。這結果，一方面是給文言文留下了許多地盤，而另一方面，却在白話文內部也混進了文言文的成分。這就是以後「白話文言化」和一九三四年汪懋祖等的「文言復活」運動的根源，而這根源正是五四時代白話文運動者有意無意的種下的。雖然除此以外也還有牠的封建殘餘的社會根據。

第三章 與反對者的論爭

一 林紓

自一九一四年新青年發刊，反對儒家的舊倫理舊思想；至一九一七年胡適陳獨秀反對古文提倡白話文以來，代表封建文化勢力表示反對的，最著名的是當時古文家林紓（琴南。）他先在新申報上作小說痛罵北京大學的人。如妖夢一篇，用元緒影北大校長蔡元培，陳恆影陳獨秀，胡亥影胡適；內容齷齪，有失學者器度，現在可以不引。還有一篇荊生，寫田必美（陳）金心異（錢）狄莫（胡）三人聚談於陶然亭，田生大罵孔子，狄生主張白話；忽然隔壁一個「偉丈夫」——

『趨足超過破壁，指三人曰：「汝適何言？……爾乃敢以禽獸之言，亂吾清聽！」田生尙欲抗辯，偉丈夫駢二指按其首，腦痛如被椎刺；更以足踐狄莫，狄腰痛欲斷。金生短視，丈夫取其眼鏡擲之，則怕死如蝟，泥首不已。丈夫笑曰：「爾之發狂似李贄，直人間之怪物。今日吾當以香水沐吾手足，不觸爾背天反常禽獸之軀幹。爾可鼠竄下

山，勿汚吾簡。——留爾以俟鬼誅。』

這種話很可以把當時衛道先生們的心理和盤托出。這篇小說的末尾有林紓的附論，說：

『如此混濁世界，亦但田生狄生足以自豪耳，安有荆生？』

這話說的很可憐。當日古文家很盼望有人出來作荆生，但荆生究竟不可得。結果還是林琴南自己出馬了。於是他先作了一篇論古文白話之相消長，重要的主張是：「卽謂古文者白話之根柢，無古文安有白話！」「實則此種敎法，萬無能成之理；吾輩已老，不能爲正其非，悠悠百年，自有能辯之者。」其實不必等到「百年」，林紓自己已經迫不及待的來「正其非」了。遂在一九一九年三月寫信給蔡元培，這就是當時有名的致蔡鶴卿太史書。蔡作覆林琴南書答他。這兩書是代表當日「新舊之爭」的重要文獻。林書說：

「大學爲全國師表，五常之所係屬。近者謠諑紛集，我公必有所聞，卽弟亦不無疑信。——於是更進一解，必覆孔孟，剷倫常爲快。——弟年垂七十，富貴功名，前三十年視若藥灰；今篤老，何抱守殘缺，至死不易其操。前年梁任公倡馬班革命之說，弟聞之失笑。任公非劣，何爲作此媚世之言？馬班之書，讀者幾人？將不革而自革，何勞任公費此神力？

若云死文字有礙生學術，則科學不用古文，古文亦無礙科學。英之迭更累斥希臘拉丁羅馬之文爲死物，而至今仍存者，迭更雖躬負盛名，固不能用私心以蔑古。矧吾國人尚有何人如迭更者耶？——

且天下唯有眞學術，眞道德，始足獨樹一幟，使人景從。若盡廢古書，行用土語爲文字，則都下引車賣漿之徒所操之語，按之皆有文法。——則凡京津之稗販，皆可用爲教授矣。若水滸紅樓皆白話之聖，並足爲教科之書，不知水滸中辭吻多采岳珂之金陀萃編，紅樓亦不止爲一人手筆，作者均博覽群書之人。總之，非讀破萬卷，不能爲古文，亦並不能爲白話。若化古子之言爲白話演說，亦未嘗不是。按說文「演，長流也」，亦有延之廣之之義，法當以短演長，不能以古子之長演爲白話之短。……

今全國父老以子弟托公，願公留意以守常爲是。——此書上後可以不必示覆；唯靜盼好音，爲國民端其趨向。故人老悖，甚有幸焉！愚直之言，萬死萬死！林紓頓首。」

蔡元培覆書說：「原公之可責備者，不外兩點：一曰「覆孔孟，剷倫常」，二曰「盡廢古書，行用土語爲文字。」請分別論之。』於是先辯述大學講義並無「覆孔孟」之說，「若大學教授於學校以外，自由發表意見，」則「對於學說，仿世界各大學通例，循「思想自由」原則，』「悉聽其自由發展。」何況「新青年雜誌中，偶有對於孔子學說之批評，然亦對於孔教會——等託孔子學說以攻擊新學

說者而發，初非直接與孔子爲敵也。」「『次察「剷倫常」之說，』詳述無論學校教科或大學教員在校外發表的言論，均無不合情理的「剷倫常」的主張。

『對於第二點，當先爲三種攷察：（甲）北京大學是否已盡廢古文而專用白話？（乙）白話果是否能達古書之義？（丙）大學少數教員所提倡之白話的文字，是否與引車賣漿者所操之語相等？』『申述的結果是「大學並未盡廢古文而專用白話；講解古書，非用白話不可，白話當然能達古書之義。」

「又次攷察「大學少數教員所提倡之白話的文字，是否與引車賣漿者所操之語相等？」白話與文言形式不同而已內容一也。——若內容淺薄，則學校報攷時之試卷，普通日刊之論說，儘有不值一讀者。能勝於白話乎？且不僅引車賣漿之徒而已，清代目不識丁之宗室，其能說漂亮之京話，與紅樓夢中寶玉黛玉相埒，其言果有價值歟？熟讀水滸傳紅樓夢之小說家，能于讀水滸續傳、紅樓復夢等書以外，爲科學哲學之講演歟？公謂「水滸紅樓作者，均博覽羣書之人，總之非讀破萬卷，不能爲古文，亦並不能爲白話。」誠然，誠然！北京大學教員中，善作白話者，爲胡適之、錢玄同、周啓明諸君，公何以證之爲非博極羣書，非能作古文，而僅以白話文藏拙者？胡君家世漢學，其舊作古文雖不多見，然卽其所作中國哲學史大綱言之，其了解古書之眼光，不讓於清代乾嘉學者；錢君

所作之文字學講義學術文通論，皆古雅之古文；周君所譯之「域外小說」則文筆之古奧，非淺學者所能解；然則公何寬於水滸紅樓之作者，而苛於同時之胡、錢、周諸君耶？」

蔡元培已經和胡適的偏重白話文的形式不同，他說「若內容淺薄，」卽使不「漂亮之京話，」也沒有什麼價值了。至於「非讀破萬卷不能爲古文，」我看倒不一定「亦並不能爲白話！」現在雖然也還有不少人主張「要想白話文作好，須文言文有根底或先讀一些古文，」抱着和林琴南一樣的見解；然而古文的章句詞彙的不足表現現代生活的一切，已是衆人週知的事實，除了使白話文部分的文言化以外，我們在文言文裏能學些什麼呢？何況「內容決定一切」（形式也能影響內容）我們現時代的「內容」已經不是古文時代的了。

譬如魯迅在寫在「墳」後面就說過這樣的話：

「有些人却道白話文要作得好，仍須看古書。……新近看見一種上海出版的期刊，也說起要作好白話須讀好古文，而舉例爲證的人名中其一却是我。這實在使我打了一個寒噤。別人我不論，若是自己，則曾經看過許多舊書，是的確的，爲了教書，至今也還在看。因此耳濡目染，影響到所作的白話上，常不免流露出牠的字句，體格來。但自已却正苦於背了這些古老的鬼魂，擺脫不開，時常感到一種使人氣悶的沉重。……但應該和光陰偕逝，

逐漸消亡，至多不過是橋梁中的一木一石，並非什麼前途的目標範本。……以文字論就不必更在舊書裏討生活，却將活人的唇舌作爲源泉，使文章更加接近語言，更加有生氣。」

不過蔡元培也極力主張白話，他在北京高等師範國文部演說「我們中國文言同拉丁文一樣，所以我們不能不改爲白話。……雖然現在白話的組織不完全，可是我們決不可錯了這個趨勢。」又在女子高等師範講演國文之將來說：「我想將來白話派一定占優勝的。白話是用今人的話來傳達今人的意思，是直接的；文言是用古人的話來傳達今人的意思，是間接的。間接的傳達，寫的人與讀的人，都要費一番翻譯的工夫，這是何苦來……有人說文言比白話有一種長處，就是簡短，所以省寫讀的時間；但是腦子裏翻譯的時間，可以不算麼？」

二　學衡派

據中國新文學大系和張若英編中國新文學運動史資料二書所搜集的所謂「學衡派」在當時的反對的文章有「中國文學改良論」「評嘗試集」（均胡先驌作）「評提倡新文化者」「評今人提倡學術之方法」（均梅光迪作）「論新文化運動」（吳宓作）共五篇。除胡作爲就

文學範圍說話外，梅吳二人文章不過以「反進化論」的思想咒罵「新文化運動」及「新文化運動者」之餘，主張文學應該「摹仿」而已，實在「不值一駁」。如：

『一曰彼等非思想家乃詭辯家也。……

二曰彼等非創造家乃模仿家也。（既譏他人爲模仿家，而吳宓倒主張文學應該模仿見下。——編者）

三曰彼等非學問家乃功名之士也。……

四曰彼等非教育家乃政客也。……』

『文學進化至難言者西國名家（如英國十九世紀散文及文學評論大家韓士立 Hazlitt）多斥文學進化論爲流俗之錯誤，而吾國人乃迷信之。且謂西洋近世文學，由古典派而變爲浪漫派，由浪漫派而變爲寫實派，今則又由寫實派而變爲印象，未來，新浪漫諸派。一若後派必優於前派，後派興而前派卽絕跡者。然此稍讀西洋史，稍閱西洋名家諸論者，卽不作此等妄言。何吾國人寡陋無知，顚倒是非如是乎！……今之主文學革命者曰文學之旨，在發揮個性，注重創造，須「處處有一個我在」而破舊時模仿之習。易詞言之，則各人有各人之文學，一切模範規律皆可廢也。然而彼等何以立說著書，高據講席，而對於爲文言文者，仇讎視之，不許其有我與個性創造之自由乎！』

——梅光迪作評提倡新文化者

『彼等之言曰，「順應世界潮流」「應時事需要」，其表示心跡，亦可謂直言無諱矣。豪傑之士，每喜逆流而行，與舉世爲敵，所謂「順應世界潮流」「應時事需要」者，即窺時俯仰，與世浮沈之意，乃懦夫鄉愿成功之秘術，豈豪傑之士所屑道哉！今之「世界潮流」「時勢需要」，在社會主義白話文學之類，故彼等皆盲社會主義白話文學。使彼等生數十年前，彼且竭力於八股與「黃帝堯舜」之館閣文章，以應當時之潮流與需要矣。夫使舉世皆以「順應」爲美德，則服從附和，效臣妾奴婢之行，誰能爲之領袖，以創造進化之業自任者乎！』（這似乎又承認有「進化」「創造」了。——編者）

『今即以文學言之，文學之根本道理，以及法術規律，中西皆同。細究詳攷，當知其言。文章成於模仿，古今之大作者，其幼時率皆力效前人，節節規撫，初僅形似，繼則神似，其後逐漸變化，始能自出心裁，未有不由模仿而出者也。……』

——梅光迪作評今人提倡學術之方法。

即彼新文化運動之所主張，實專取一家之邪說，於西洋之文化，未示其涯略，未取其精髓，萬不足代表西洋文化全體之眞相。……』

——吳宓作論新文化運動。

胡先驌在一九一九年（「五四」前）發表其中國文學改良論於南京「高等師範日刊。」名

爲「中國文學改良論，」其實自己毫無改良的主張和辦法只是與白話文學吵嘴。而且意義文詞都嫌籠統，不着邊際。總其要義，不過是說，白話不能代替文言，語文不應合一。

『且用白話以敘說高深之理想最難剴切簡明，——且詩家必不能盡用白話，徵諸中外皆然。——且無論何人，必不能以俗語塡詞。——』

白話既不能「說理，」「作詩，」「塡詞，」矣，他並且說文言其實也並不怎樣艱深難學：

『且古人之爲文，固不務求艱深也。故孔子曰，「辭達而已矣。」今試以左傳，禮記，國語，國策，論，孟，史，漢觀之，除少數艱澀之句外，莫不言從字順，非若書之盤庚，大誥，詩之雅頌可比也。至韓，歐以還之作者，尤以奇僻爲戒，且有因此而流入枯槁之病者矣。此等文學，苟施以相當之敎育，猶謂十四五齡之中學生不能領解其義，吾不之信也。進而觀近人之著，如梁任公之意大利建國三傑傳，噶蘇士傳，何等簡明顯豁而亦不失文學之精神。下至金聖嘆之批水滸，動輒洋洋萬言，莫不痛快淋漓，纖悉必達，讀之者幾於心目十行而下，寧有艱澀之感。又何必白話始能達意，始能明瞭乎。凡此皆中學學生能讀能作之文體，非乾鑿度穆天子傳之比也。若以此爲猶難，猶欲以白話代之，則無寧剷除文字，純用語言之爲愈耳。』

他主張語文不應合而爲一，否則不但我們看不懂古人的書，將來的人也看不懂我們的書；如此，

既不能接受文化遺產，新的文化也就不能「脫胎」了。其理由如下：

「且語言若與文字合而為一，則語言變而文字亦隨之而變——向使以白話為文，隨時變遷，宋元之文已不可讀，况秦漢魏晉乎。此正中國言文分離之優點，乃論者以之為劣，豈不謬哉。且殷庚大誥之所以難於堯典、舜典者，即以前者為殷人之白話，而後者乃史官文言之記述也。故宋元語錄與元人戲曲，其為白話大異於今，多不可解。然宋元人之文章則與今日無別。論者乃惡其便利，而欲故增其困難乎？抑宋元以上之學已可完全拋棄而不足惜，則文學已無流傳於後世之價值，而古代之書籍可完全焚燬矣。

——人之異於物者，以其有思想之歷史，而前人之著作，即後人之遺產也。若盡棄遺產，以圖赤手創業，不亦難乎！某亦非不知文學須有創造能力，而非陳陳相因，即盡其能事者。然亦非既能創造，則昔人之所創造，便可唾棄之也。故瓦特創造汽機，後人必就瓦特所創造者而改良之，始能成今日優美之成績。而今日之汽機，無一非脫胎於瓦特汽機者，故創造與脫胎相因而成者也。吾人所稱為模仿而非脫胎，陳陳相因，是謂模仿，去陳出新，是謂脫胎，故史、漢、創造而非模仿者也。然必脫胎於周秦之文；儷文創造而非模仿者也。亦必脫胎於周秦之文；韓柳創造而革儷文之弊者也，亦必脫胎於周秦之文。他若五言七言古詩，五律七律樂府，歌謠詞曲，何者非創造，亦何者非脫胎者乎，故欲創造新文學，必浸淫於古籍，盡得其精華，而遺其糟粕，乃能應時事之所趨，而創造一時之新文學，如斯始可望其成功。故俄國之文學，其始脫胎於英法，而今遠駕其上，即善用其古產，而能發揚張大之耳，否則

實行於具茨之野，卽令或達，已費無限之氣力矣。故居今日而言創造新文學，必以古文學爲根基而發揚光大之，則前途當未可限量，否則徒自苦耳。』

以上所引胡先驌中國文學改良論中三段主要意見，羅家倫在駁胡先驌君的中國文學改良論（刊一九一九年五月新潮）裏均有詳細評駁。如關於第一段白話文不能「說理，作詩，塡詞，」羅家倫說「以白話文來表現批評人生，傳佈各種思想，眞可以無微不到；以藝術而論，亦非第一流的藝術家莫辦。胡君乃反謂其不能講學理，我眞百索不解。」「白話可以把人生表現批評得眞切，而且聲韻亦近自然；白話詩可以比文言詩好，自無疑義；」既然可以爲詩，當然也可以代替詞了。

關於第二段，羅家倫說，『今試分析胡君此段大意，約有兩層：一，大家應該作韓歐以還八大家及桐城派的文章；二，此而不得，則亦當作新民叢報一派的文章，但是決不可以作白話。

胡君這兩層意思，都是以爲我們用白話文的目的，不過避難就易；今且就這兩條意見而論：第一，文學最重要的體用，既是表現批評人生和傳佈最好的思想；今就前項而論，則韓歐八家以及桐城派的不足以充分表現批評人生，已於那篇建設的文學革命論（胡適作）中說得淸淸楚楚；就後項而論，則古文不能說理，非用白話不可，已有宋明諸儒的語錄爲證；而且曾國藩也說「古文無所往而不

宜，惟不宜於說理，」曾氏的確「寢饋於」古文多少年，也算百餘年來古文裏傑出的人物，還說這句話，今胡君若是以為古文說理也宜，那胡君的古文程度，想必比曾氏還深了！

第二，新民叢報一類的文字，所以不及白話文的地方，有最大兩種：（一）不以語言為根據，所以表現批評人生，不及白話文的真。（二）浮詞太多，用來說理，不及白話文的切。總之這是一種過渡時代的文體，開始創造的梁任公先生，前次同我一位朋友談起從前新民叢報裏的著作，自己再三勸人莫提。現在梁先生自身作白話文已經許久，創作的人倒已經改了，胡君却勸人來學他的往轍，豈非怪事。』

關於第三段，羅家倫說『這一段文章是一般「燒料國粹家」所擊節嘆賞的。照他的原意分析起來，約有三層大意：

（一）白話文容易變遷，不便後世；

（二）做白話文不能保存古籍；

（三）凡事只有「脫胎，」沒有「創造。」

今先請就第一層而論。胡君以為白話變遷不定，一有變遷，後人完全不懂，則此日之文化全失，所

以白話絕對不能作。這話似乎慮得周到，但是實在是「空着忙。」請問胡君知道凡事進化的階級嗎？語言的進化，是否今天用這種，明天忽而就全體改變得了嗎？這種語言，或文字，若是完全適用，繼起者自然能夠保存。若是有不完備的地方，繼起者當然能去改良；改良之後，自然有較良的保全存在。若是不適用，則胡君又何能强繼起者以保存呢？若是專爲後代攷古家設想，則請問胡君還是現代人類的利害要緊呢？還是將來攷古家的利害要緊呢？——宋元語錄與元曲中雖有難懂之處，要亦極少，而且無害大意。現在看宋元諸家的語錄和元曲選的人正多得很呢？想胡君亦有所聞。國語尙未成立，而白話文學保持至今，還有這樣的成績，實在難得。

第二層，胡君以爲作白話文不能保存古籍。不知道作白話文是一件事，攷古又是一件事。兩個問題不一樣，決不可合爲一談。請問胡君我們是爲人生而有的，還是爲攷古而有的？（編者覺得在此地應該補充幾句：「攷古的人仍可繼續研究古文作古文，不預備攷古的大多數人，不必跟着受罪。」）

第三層，祇有脫胎沒有創造的話，一般腦筋不清楚的人聽了頗爲點首。按照道理一想，實在是說不過去的。胡君所謂「創造」同「脫胎」的眞正分別是什麼呢？胡君謂「推陳出新是爲脫胎」，而對於「創造，」並沒有定義。看「若盡棄遺產，以圖赤手創業」一語，似謂「創造」係無中生有。如此

則「創造」與「脫胎」的性質絕對不相謀。一件事有「創造」就不能有「脫胎」有「脫胎」就不能有「創造」。而胡君論文，又謂「何者非創造。何者非脫胎。」這種惝恍迷離，各不相謀的話，律以邏輯，只有一笑。請問胡君，現在科學上的所謂「創造，」是否絕對的無中生有，如宗教家所謂「上帝口裏說有光就有了光」一樣？……我們的「創造」學理，既以進化學說爲根據，則自不能不用已有的材料。「用已有的材料方可從事創造」一句話我們是承認的。我們同胡君主張不同的地方只是胡君所注重的僅是這句上半句「已有的材料，」而攻擊我們「創造；」我們則注重下半句「從事創造，」當然以已有的材料爲用。我以爲沒有創造，就沒有自動的適合人生當專守着已有的材料去等被動的適合；人類的文化也就危險了！有人以爲我們創造新文學不用文言，就是不用已有的材料。這話眞不值一駁。近代日日所用的白話不是已有的材料嗎？文言以外就沒有創造文學的材料嗎？「略知世界文學潮流」的人，也不說這樣的幼穉話！

胡君以「俄國之文學出於英法而今遠駕其上，」誠然誠然。但胡君此語，適足以證明文學創造之功；因爲俄國人受英法文學精神影響之後，就發生一種覺悟，用他們本國的白話，去創造了現在的新文學。這個情形，正同我們現在的文學革命一樣。總之，人類文化是大公的，取人之長補己之短，原是

不足爲恥的事，中國這次文學革命乃是中國與世界文學接觸的結果，文學進化史上不能免的階級。請大家不要少見多怪吧！』

此外胡先驌在評嘗試集裏有一段說：

『胡君創白話詩與白話文之理由以過去之文字爲死文字，現在白話中所用之文字爲活文字；用活文字所作之文學爲活文學，用死文字所作之文學爲死文學。而以希臘、拉丁字以比中國古文，以英德法文以比中國白話，以自創白話文以比喬塞(Chancer)之創英國文學，但丁(Dante)之創意國文學，路德(Luther)之創德國文學。以不相類之事，相提並論，以圖眩世欺人而自圓其說，余誠無法以諒胡君之過矣。希臘、拉丁文之於英德法；外國文也苟非國家完全爲人所克服人民完全與他人所同化（「與」字「所」字皆依原文）自無不用本國文字以作文學之理。至意大利之用塔斯干方言之國語之故（「國」字上「之」字依原文，胡適改作「爲」字）亦由於羅馬分崩已久，政治中心已有轉移，而塔斯干(Tuscany)方言已占重要之位置，而有立爲國語之必要也。希臘、拉丁文之於英德法文，恰如漢文與日本文之關係。今日人提倡以日本文作文學，其誰能指其非？胡君可謂廢棄古文而用白話文等於日人之廢棄漢文而用日本文乎？吾知其不然也。』

胡適在五十年來中國之文學裏答覆道：『其實胡適的答覆應該是「正是如此！」中國人用古

文作文字，與四百年前歐洲人用拉丁文著書作文與日本人作漢文同是一樣的錯誤，同是活人用死文字作文學。至於外國文與非外國文之說並不成問題。瑞士人，比利時人，美國人，都可以說是用外國文字作本國的文字；但他們用的是活文字。故與用拉丁文不同，與日本人用漢文也不同。」

總觀「學衡派」無論對於中國文學或西洋文學的主張，大有「古典主義」者的口吻，其站在守舊的立場，反對此次資產者的新文化運動和新文學運動，也很有點「古典主義」的氣息；可惜因為只是代表舊勢力的最後掙扎，未能像西洋似的形成一種「古典主義」的文藝思潮，而且也沒有什麼作品。否則「近二十年中國文藝思潮論」的內容，將是「古典主義」的「學衡派」「浪漫主義」的創造社，「自然主義寫實主義」的文學研究會——的排列下去（同時林琴南和章士釗也就都可以算是「古典派」吧？）那規模和次序也將與「歐洲近代文藝思潮論」差不多了。但倘說新文學運動以前的二千年來的舊文學，是「古典文學」，也可以吧？不過那已經不是本書的範圍了。

三 甲寅派

據新文學大系（鄭振鐸編文學論爭集）所收存「甲寅派」的文字共有四篇，即「評新文化

運動，」「評新文學運動，」「答適之」都是章士釗（孤桐）作的；其餘一篇則是瞿宣穎的文體說。「甲寅週刊」（卽「甲寅續刊」）於一九二五年發刊而章士釗的評新文化運動則早在一九二三年卽先發表於上海新聞報，因無人理他，所以再登之於甲寅。這四篇文章的內容。和「學衡派」諸公的意見差不多，不過說些白話如何不好，文言如何好，以及舊文化舊文學如何可貴文化無所謂新舊——之類再加上一些對於主張白話及新文化者的咒罵。文章是比「學衡派」作得更「古」了，也就是有些人所稱贊的「合於邏輯」或者「模範的邏輯文」吧，而矛盾，不通和肉麻之處倒並不少。（見下）

胡適在老章又反叛了（一九二五年作，載國語週刊）說到章士釗（行嚴）的「評新文化運動」「『我們試翻開那篇文章看看。他罵我們做白話的人「如飲狂泉，」「智出英倫小兒女之下，」「以鄙倍妄爲之筆，竊高文美藝之名，以就下走壙之狂，躋載道行遠之業」——陷青年於大阱，穨國本於無形」——這不都是悻悻然和我們生氣嗎？——他在甲寅週刊裏早已屢次對於白話文學下攻擊了。他的廣告裏就說「文字須求雅馴，白話恕不刊布。」這眞是悻悻然小丈夫的氣度。再看他攻擊白話文學的話：「白話文字之不通，」「陳源——嘗作流行惡濫之白話文，」「文以載道，先哲名言。

漱溟之所著錄，不爲不精，斷非白話無詞所能抒發。近年士習日非，文詞鄙俚。國家未滅，文字先亡。梁任公獻媚小生，從風而靡，天下病之。不謂漱溟亦復不自檢制，同然一辭。」「計自白話文體盛行而後，髦士以俚語爲自足，小生求不學而名家，文事之鄙陋乾枯，迴出尋常擬議之外。黃茅白葦，一往無餘，誨盜誨淫，無所不至；此誠國命之大創，而學術之深憂！」他這些話無一句不是悻悻的怒駡，無一句是平心靜氣研究的結果。有時候，他似乎氣急了，連自己文字裏的矛盾都顧不得了。例如他說陳源君「屢有佳文，余擯弗讀，讀亦弗卒，即嘻嘻嗎呢，爲之障也。」既「擯弗讀，讀亦弗卒，」章君又何以知是佳文呢？有「嘻嘻嗎呢爲之障」，而仍可得「佳文」的美稱，章君又何以駡他作「惡濫之白話文」呢？這種地方都可以看出章君只鬧意氣，全不講邏輯了。』

滌洲在雅潔和惡濫裏，（見國語週刊）批評到這「模範的邏輯文」：

『古文和白話，那一種容易惡濫呢？我想恐怕還是古文吧？例如「萬一鈞座因而減膳，時局爲之不寧；內傷燕廷知隗之明，外增七國誅錯之號。釗有百身，亦何能贖？」「士釗侍執政之日長，可效之智不一，亦惟悉沛鴻施，暫期息事而已。」這些話何等肉麻！讀了眞要作「惡」！又如「家有子弟，莫知所出。——釗有三兒，即罹此困。」這幾句做文，就是要湊就那合乎義法（？）的古文句調，於是竟把「家裏孩子沒處上學」這一句話說成

「不知自己兒子的準父親」了！這古文是何等的誤事！至於「已餒之鬼不靈，既僨之材難振」這兩句話，本是反覆聲明不得不辭職的理由；若沒有辭職的決心，就不必說這麼鄭重的話。只因為文章要有幾句對仗，湊幾個響亮字眼，於是不得不作這樣兩句駢文，顧不及將來變卦與否了。這豈不是古文易「混」嗎？

談到「雅潔，」——即如孤桐總長停辦女師大呈文中說，「諸生荒學踰閑，恣為無忌；」又說「不受檢制，竟體忘形，嘯聚男生，蔑視長上，家族不知所出，浪士從而推波，偽託文明，肆為馳騁，謹愿者盡喪所守，狡黠者毫無忌憚。」這中間什麼「踰閑」啦，「竟體忘形」啦，「盡喪所守」啦，閉目想想，他把女師大的學生說成什麼樣的人物？倘用白話，個個字要有一個明白的解說，大概不至於說出這樣污蔑女子的不「潔」的話來吧？我想，他的良心或者未必願意胡造這樣的謠言，只因為又要搖頭幌腦的過文癮，就只顧了字面，忘了涵義了。所以平心而論，這雅潔二字，也是白話文容易辦得到些。

於是我又想了：古文既有這麼大的危險；社會上又已承認牠不適於現代之用，何以這位先生偏這樣拼命恭維，熱心提倡呢？！啊！有了！也許是這樣：白話是「聲入心通」「盡人皆解」的，你說一句雅話，人家知道你在說一句雅話；你說一句醜話，人家聽了你一句醜話。但你若說一句古文，那懂得的人就少得多了；少數懂得的人還要推敲你用字是否精練，揣摩你下筆是否合於義法。這樣，至少可以分一部份咬嚼文章本質的精神，於是你就可以「恣為無忌」地到處拍馬屁了。自己方面呢，口裏說不出的話也可以下筆硬寫，反正都還要翻譯一回，怕

什麼？你想，「毀法辨」啦，「執政辨」啦，「樸壯生逸」的恭維啦，……倘若一一用白話說出來，我想誰也不至於那麼厚臉皮吧！』

滌洲的這些話不僅在說章士釗，實在也說明了文言文所以還能存在的理由以及牠的「妙用」所在。

魯迅在當時發表的「答KS君」（見華蓋集）裏，有這樣一段話：

『你這樣注意於甲寅週刊，也使我莫明其妙。甲寅第一次出版時，我想，大約章士釗還不過熟讀了幾十篇唐宋八大家文，所以模仿吞剝，看去還近於清通。至於這一回，却大大的退步了；關於內容的事且不說，即以文章論，就比先前不通得多，連成語也用不清楚，如「每下愈況」之類。尤其害事的是他似乎後來又念了幾篇駢文，沒有融化，而急於摔擢，所以弄得文字龐雜，有如泥漿混着沙礫一樣。即如他那停辦北京女子師範大學呈文中有云，「釗念兒女乃家家所有，良用惻怛；為政而人人悅之，亦無是理。」旁加密圈，想是得意之筆了。但比起何栻齊姜醉遣晉公子賦的「公子固翩翩絕世，未免有情，少年而碌碌因人，安能成事」來，就顯得字句和聲調都怎樣陋弱可哂。何栻比他高明得多，尚且不能入作者之林，章士釗的文章更於何處討生活呢？況且前載公文，接着就是通信，精神雖然是自己廣告性的半官報，形式却成了公報尺牘合璧了。我中國自有文字以來，實在沒有過這樣滑稽體式的著作。這種東西，用處只有一種，就是藉此可以看看社會的暗角落裏，有着怎樣灰色的人們，以

爲現在是攀附顯現的時候了，也都吞吞吐吐的來開口。至於別的用處，我委實至今還想不出來，倘說還是復古運動的代表，那可是只見得復古派的可憐，不過以此當作訃聞，公佈文言文的氣絕罷了。所以，即使眞如你所說，將有文言白話之爭，我以爲也該是爭的終結而非爭的開頭。因爲甲寅不足稱爲敵手，也無所謂戰鬥；倘要開頭，他們還有一個更通古學，更長古文的人才能勝對壘之任。單是現在似的每週印一回公牘和游談的堆積，紙張雖白，圈點雖多，是毫無用處的。』

章士釗的評新文學運動，內容如章氏自己所說：「右舉各條，皆就胡君詞中，稍稍論之，義取消極，辭止答辯。」乃批評胡適當時在武昌的一次演講，並非對整個的新文學運動而言。所以，成仿吾在一九二五年十一月的創造週報上發表一篇讀章氏評新文學運動說「胡氏演詞，僅胡氏一人之說，牠的是否還待研究，實不應據以爲評新文學運動之對象。」這是說章氏首先就把題目弄錯了。

以下是成仿吾對評新文學運動的批評：

『章氏這篇文章在數目上雖僅寥寥數千字，而不通的地方卻實不少。我現在按章氏本文的次第，就事實與理論兩方面指摘他的誤謬。

(甲)事實方面之錯誤

(一)章氏謂「人性卽獸性，其苦拘囚而樂放縱，避艱貞而就平易，乃出於天賦之自然，不待教而知，不待勸

而能者也。……胡君創爲新文學，被衍如彼其遠，而乃不言而人喻，能收大辯諓喋之效者以此。」

這是極端誤解事實的話。——新文學運動所以勵播甚速的原因是因爲一般青年內心裏，對於舊文學早有不滿的念頭，一部分早已使用白話，而他方面因爲對於國事極端憤激的結果，認舊文學爲衰弱的象徵，不足表現生機勃勃的青年人的朝氣，所以有人振臂一呼，遂不覺全國的青年都响應了。

(二)章氏謂：「以英人而治Chaucer卽號難讀，自非大學英文科生，解之者寥寥；吾則二千年外之經典，可得朗然誦於數歲兒童之口。韓昌黎差比 Macaulay，而元白之歌行，且易於 Byron, Shelley 之短句，莎米、更非其倫。死之云者能得如是之一境乎？且文言貫乎數千百年，意無二致，人無不曉，俚言則時與地限之，二者有所移易，誦習往往難通。」

這種說法直是詭辯。Chaucar 誠不易解，然二千年外之經史，數歲兒童究能朗誦嗎？縱能朗誦，究盡理解嗎？元白之歌行易於 B. S. 之短句，亦不盡然。

(三)章氏謂：「一鄉中其得層累而進之徒，較之前淸赴省就學攷試，洋洋誦其場作，自鳴得意者，數尤減焉。」

此亦與事實相反。縱有這種事實，也是教育沒有普及的原故，是一個純粹的教育問題，與文言白話之爭沒有關係。

(四)章氏謂「文言死於二千年前，是距今千九百年以至演講出版之日中國無文化也。」

此千九百年不知是如何算出來的？這些地方雖然不關緊要，然也可看出章氏是信口雌黃，論理錯亂。

(乙)理論上之謬誤

(一)章氏以新文學之勃興爲避難就易之結果。舊文學對於現代的青年，確是困難的功課，然而我們在這地方還當考查下列的兩點：

(A)古人創造文字之初，也是這樣強人以所難能的嗎？我們知道先有聲音，沒有文字。安知古人讀書識字不是和我們今日讀白話文一樣容易的嗎？

(B)我們爲什麼一定要保留這困難的功課？

對於最後一點，章氏必曰「吾之國性羣德悉存文言。」然而文言亦不過一種容器，假使我們把這些所謂國性羣德，移植別種容器之中，那麼，文言便不是絕對必要之物了。不但不是絕對必要之物，而且假使我們理想的國語告成，文言直是不必要的贅累。我們在這過渡時期的人，處處受盡了這種二重人格的苦。使將來的青年可不再空費精力與光陰，去苦記一些無用的文字與無用的問法，實是我們應當努力做到的一大事業。所以章氏所謂避難就易應當改爲去繁務實。而且這種行爲的動機，亦決不如章氏所言全是從獸性出來的，這裏面的理性作用是很重要的。這種因時制宜的行爲，實是我們民族自覺的一個證據，與章氏所盛稱的古之聖人創爲

體文的行爲同出一途，理無二致的。

(二)胡氏以舊文學爲死文學，章氏爲下定義謂：「凡死文學必要跡象與今羣涉不相習，僅少數人資爲攷古而探索之，廢興存亡不繫於世用者也」若依章氏定義，則今日之文言實可以稱爲死文字。他的跡象有許多實在與今羣涉不相習，僅少數人迷戀不捨，廢興存亡與世無涉。章氏又謂：「死之云者能得如是之一境乎。」章氏之意大約以爲須有 Chaucer 與現行英文間之差，才可謂死。然而還未免把 Chaucer 時代的文字看得太難，把我們的文體之艱澀看得太易了。現在的青年讀近代文，已經有點像讀外國文要加注釋，再過數年，章氏所謂「如是之一境」將更一天一天的顯現起來了。那麼，縱令舊文學現在還未盡死，然而牠的死期眞是指顧間事。其實，在文學內分死的活的，是極不容易而不妥當的事情，我們立刻可以碰着兩個難問：

(A)希臘拉丁之文學，由文學的價值而論，究竟能不能說是死文學？

(B)Chaucer 時代的文學，文體與現在的差異無多，那麼，我們爲什麼不可以把牠視爲僅僅字體上的蛻變？

關於第一問，我們可以毫不遲疑的承認他們在文學上的價值，承認牠們不是死文學。關於第二問，我們知道Chaucer 的詩文是用 Midland Dialect 寫的，他的文字助長這種白話成爲了英國的國語，他的文字好像很難，然而實是因爲字體的變易很多之故。英國人稱他爲第一個近代的英詩人，所以他的文學亦決不能定

為死文學的代表。

其實，文學之死活，比較這種外形的問題，還有更重大的兩點：

第一，在實用上能使大多數人理解而應用的才是活文學，否卽是死文學。

第二，在表現上常能供給新鮮的表現的，才是活文學，否卽是死文學。

看明了這兩點，舊文學的死活問題自然瓦解。章氏所謂「二千年外之經典，可得朗然誦於數歲兒童之口。且文言貫乎數千百年，意無二致，人無不曉，俚言則時與地限之，二者有所移易，誦習往往難通。」此皆不重事實的話；末了忽提出俚言，尤為詭辯。

此外章氏所言，如「文字限人之說未或前聞」及「世界語之無生氣」等等，皆無稽之談，不復多辯。不過後面對於胡氏的幾句話，倒還說得爽直：「而又自相矛盾，以整理國故相號召，所列書目，又率為愚夫愚婦頑童稚子所不諳，已之結習未忘，人之智慾焉傳。」關於這件事情，我們曾經屢次痛論。然而這是胡氏個人的行為，與新文學運動無涉。」

從成仿吾這末段話看來。章士釗的反對，固恰如魯迅在上面所說是文言白話之爭的終結，不是爭的開頭；而新文學陣營內也已起了分化，胡適等其實已經投降了章士釗去整理國故去了，不過還想維持着他的白話文提倡者的光榮歷史，於是懶洋洋的招架着章士釗說「老章又反叛了。」

章士釗還有一篇是答適之就是對於胡適在老章又反叛了裏面說他「悻悻」「小氣」「怒罵」——等等的答覆，辯明他其實是「垂涕泣而道之」並非「悻悻」——云云。

對於瞿宣穎的文體說，荻舟在國語週刊上有一篇駁瞿宣穎君「文體說」說：

『讀了第六期甲寅週刊登載的瞿宣穎君的文體說，很覺得好笑。國語運動經過了好幾年，反對的理由仍然不外乎起初的那幾種，這真足證明中國人思想的難得進步。（豈能料到這九年以後的一九三四年還有汪懋祖等又以和這差不多的幾種理由來反對白話提倡文言！——編者）本不想加以辯駁；但他既說了「好為捧心之妝，適以自彰其醜」的話，倒應當把那已經成了「老生常談」的理由再提出來看看這兩句話究竟應屬於那一方面：

（一）文言並不是古文；

（二）白話同文言一樣有時代的變遷；

（三）白話不及文言的活潑適用。

現在逐條加以討論：

（一）——任憑瞿君怎樣說文言不是古文，但他若肯用歷史的眼光追溯上去，一定可以找到言文分岐的痕跡，一定可以知道古文就是古代的口語，一定可以明瞭文言就是古文，做文言就是想模仿古人的說話，只不

過因受時代的牽掣，模仿得不能全然相同罷了。所以瞿君說文言並不是古文，乃是他不明白文言的起源，他沒有歷史的眼光。

(二)文言和白話同有時代的變遷，這是不錯的。作文和說話都是要發表自己的思想情感，而自己的思想情感又決不能不受「風俗習尚之殊，事務制度之變」等等環境的影響，決不能古今一致。但是我們要注意，文言的原祖本是古人的口語，而現在適合於時代的却是所謂「白話。」我們背逆着時代去模仿那已死的古人的語言，又終於跳不出那時代的高牆，仍不過作出些「民國十四年之文字」，牠和白話所差的，只是白話可以自由的發表意見，牠不能；白話有多數人看得懂的功用，牠又沒有：如是而已。

我們覺悟了文言只不過是模仿古人的語言，并沒有什麼大道理在內，所以主張活人要說活人的語言，沒有模仿死人的必要。我們明白了現代的趨勢，已不容我們只顧搖頭幌腦地諷咏古文，應當騰出這種精神來研究一切有用的學問，好與世界各國相抗衡；所以主張要寫那「得心應手」的白話。我們更痛恨這號稱有四千年文明歷史的古國，因爲受了「文言」的拖累，害得那些「蚩蚩者氓」全沒有一點常識，俯首貼耳地任貪官劣紳和帝國主義者來宰割；同時少數貴族式的文人，又成天價舞文弄墨地借着牠作工具，「假公濟私，」「諂上驕下，」——作出許多不要臉的勾當，以至於偌大的國家到今天幾幾乎在這世界上存留不住；所以我們主張改用白話，減少文字上的障礙，使教育易於普及，國民都可以得到相當的常識；同時一般知識階級的人們，也

可以騰出諷咏古文的時間，來作些有益於社會的工作。

(三)講到這一點，我願意先把瞿君讚揚文言的原文節錄幾句：

「緣其組織之法，繁然萬殊，既適於時代之變遷，又便於個性之驅遣……世間難狀之物，人心難寫之情，類非日用語言所能足用，胥賴此柔韌繁複之文言，以供噴薄。」

呵呵！好文言哪！你眞是萬能的法寶哇！可是我有點疑問：所謂「組織之法繁然萬殊」是怎麼個解釋？是說文法上的組織嗎？決不會有什麼「萬殊」。是說「作者之筆墨蹊徑不同，靡不自成抒(?)軸，蓋雖概目爲一體」嗎？這是作者的作風關係，猶如說話時彼此口氣不同一樣；這在白話文中更加顯著，如吶喊的作風決不同於自己的園地的作風，徐志摩先生的文章決不同於疑古玄同先生的文章。至於「適於時代之變遷」這句話，我不高興在牠的本身上加以辯論；我只說這不足爲擁護文言的理由，因爲瞿君在前一段已經明明白白承認白話也是隨時代變遷的了。

我以爲「世間難狀之物，人心難寫之情，」只有用日常語言才能表達出來。要是語言都不能表示的情感事物，那就再沒有什麼可以表達的好方法了。我沒見過瞿君，不知道他談話的時候，遇到難以形容的事物，怎樣用「文言」去表示的。若據我自己的經驗，總覺得「便於個性之驅遣」的還是白話。講到「活潑」，筆下寫的已經還不及嘴裏說的那樣活潑了。不過筆下寫活語言，比較的還是活潑的；寫死語言，則更殭死了。」

以上敍述與「甲寅派」的論爭既畢，現在引用鄭振鐸在編「新文學大系」的文學論爭集裏所作的「導言」裏面幾段話，作為這一論爭的結語：

「「甲寅派」這次的反攻，並不是突然的事，而是自有其社會背景的。五四運動的狂潮過去之後，一般社會又陷於苦悶之中。外交上雖沒有十分的失敗，而軍閥的內鬨，官僚的誤國之情狀，却依然存在。局勢是十分的混沌。一部分人是遠遠的向前走去了。拋下新文學運動的幾個元勳們在北平養尊處優的住着；有幾個人竟不自覺的擠到官僚堆裏去。

新文學運動在這時候早已進入了第二個階段之中，而「甲寅派」却只認識着幾個元勳們，而懶洋洋的在向他們挑戰。而這種反動的姿態，却正是和軍閥官僚們所造成的混沌局勢相拍合的。章士釗也便是那些官僚羣中的重要一員。

胡適寫了一篇老章又反叛了，吳稚暉也寫了一篇友喪，也都是懶洋洋的在招架着他的。根本上不以他為心腹之患。倒是國語週刊的幾位作者，却在大喊着「打倒這隻攔路虎！」（這是用的健功作的一篇文章的題目——打倒國語運動的攔路「虎」，因甲寅週刊封面畫一隻虎，即魯迅所謂「老虎報」者。——編者）

這一場論辯，表面上看來是很起勁，其實雙方都是懶洋洋的，無甚精彩的見解，有許多話都是從前已經說過了的。

終於他們是聯合成了同一羣。在這時候，白話文言的問題，已不成其爲問題了。成問題的乃是別一種更新的運動。這新運動的出現威脅着官僚軍閥們乃至準官僚們，知識分子們聯合成爲新的一個集團。故對於白話文言之爭的事，立刻也便渾然的忘懷了，不再提起了。

這可見這一場的爭鬥，雙方都不是十分有誠意的，都只是勉强的招架着的。

眞實的衝突，却是語絲社和章士釗，及現代評論社的爭鬥。那倒眞是貨眞價實的思想上的一種爭鬥。不過已不是純然的關於文學方面的問題了，故這裏也便不提。

這以後，便進入另一個時期了，——從文學革命到革命文學的一個時期。

五卅運動在上海的爆發，把整個中國歷史塗上了另一種顏色，文學運動也便轉變了另一個方面。

以另一方式來攻擊，來破壞傳統的文學乃至新的紳士文學的運動產生了。又恢復了五四運動初期的口號式的比較粗枝大葉的，一種新文學運動的情態。新文學運動的「第一個十年」便終止

於這樣的一個『革命時代』裏。

這就是五卅以後的「革命文學」或無產階級文學的運動。但在這一新的運動未起以前，與「學衡派」和「甲寅派」論爭的同時，有文學研究會與創造社的「自然主義」和「浪漫主義，」「爲人生」和「爲藝術」的辯論，在新文學的陣營內倒是帶着進步性的發展的。我們在下章就講到。

第四章　文學研究會與創造社

一　寫實主義與浪漫主義同時存在的社會基礎

「五四前後的文學革命運動」（由一九一七到一九二五的「五卅」）可以分爲前後兩期：從一九一七到一九二〇爲前期，其內容主要的是文言文的破壞與白話文的提倡，兼一般文化思想的鬥爭；從一九二〇文學研究會與創造社開始活動起到「五卅」爲後期，才算是純粹的新文學運動的時期，也就是說，「新文學」從這以後才有牠獨自的純文學的發展。（不過作爲新文學紀念碑的魯迅的小說是在這以前就開始了。）

自然主義寫實主義（現在統稱現實主義，我們爲與當時文章用詞相合，故仍用舊名。至於「新寫實主義，」現在則稱「社會主義的現實主義。」）的文學研究會和浪漫主義的創造社，所以同時活動不能像在歐洲較有先後次序的原因，一方面由於牠們同是資產者社會的文學：如弗理契在歐

洲文學發達史裏說的「寫實主義是資產階級的藝術，」「浪漫主義實是資產者文學發達上的一個階段」就是古典主義也是資產階級文學的發達上的階段之一。古典主義的文學，是商業資產階級和從事商業的一部分貴族相結合，反對純粹封建貴族的時期的文學；浪漫主義的文學，是工業發達之後，資產階級決定的推翻了貴族階級，樹立自己的支配權的時期的文學；寫實主義文學的發生，則在資產階級完全得了勝利之後。所以資產階級的文學發達階段是古典主義——浪漫主義——寫實主義。寫實主義也就是資產階級文學最後完成的形式。但在同時，新興的勞動階級的觀念，也漸漸在寫實主義文學之中顯現出來了。中國的資產階級對封建勢力雖然沒有「完全得了勝利，」但五四前後的新文化新文學運動，確是以在歐戰期間得以發展的中國資本主義的資產階級為基礎；於文學的領域內，在對封建古文的鬥爭勝利以後，因為受了歐洲資產者社會近二三百年文藝思想的影響，於是在短促的時間內寫實主義與浪漫主義的文學同時呈現。又因為中國的資本主義帶着半殖民地性和半封建性；「五四」前後的新文學運動又是植根於歐戰期間中國民族工業的發展；新文學運動又是一開始就反文言的古典文學；所以中國的資產者文學樣式中沒有「古典主義，」也是當然的了。（上面已經說過，擁護古文或古典文學的林紓，胡先驌，梅光迪，章士釗等不能算是中

國的古典主義者。）

浪漫主義與寫實主義所以同時存在的另一原因，則由於當時現實生活情況的造成：「五四運動的狂潮過去以後，一般社會又陷於苦悶之中。外交上雖沒有十分的失敗，而軍閥的內閧，官僚的誤國之情狀，却依然存在。」—（鄭振鐸）面對這黑暗的現實加以暴露的寫實主義的文學研究會，與熱情的反抗的開帶着感傷主義的調子的浪漫主義的創造社，（「感傷主義是與浪漫主義離不開的」——柯根世界文學史綱。）就同時活動起來了。現實的背景是一樣，不過所反映的方式不同而已：文學研究會偏於暴露黑暗，創造社則於反抗中憧憬着光明。其為不滿意於現狀而暗示或要求改革則又是一樣的。

文學研究會與創造社中諸作家，雖然大半是小資產階級知識分子出身，但我們不能說他們在當時的活動是小資產階級的文學活動，否認文學研究會與創造社的資產階級性。（至於他們在「五卅」以後的活動，又當別論。）如王豐園作中國新文學運動述評裏論文學研究會的「為人生而藝術」說：

「這種文藝運動，究竟是在怎樣的歷史條件下產生的？原來在「五四」時代，中國的小資產階級，在帝國

主義與封建勢力的壓榨下，確實是很痛苦的；然而他們沒有堅定的意識去反抗，同時又不甘落伍，因此他們對現實的態度是抱着不滿。在意識上他們是動搖，彷徨，猶豫。反映到文學上他們只能描寫悲慘的人生，表現黑暗的社會，對於現實多多少少表示出不滿。這種訴苦的態度，就是在人道主義的立場上產生出來的。』

這些話拿來說中國的小資產階級似乎並沒有什麼不對，他本是可上可下的動搖不定的階級，就是世界的小資產階級又何嘗不是如此。但是，「沒有堅强的意識去反抗，——」與其說是他們，還不如說是當時先天不足和後天發育不全的資產階級來得妥當。小資產階級在當時是反映這種資產階級的意識的，因爲那時他們「可下」的勞動階級的意識還沒有顯現，那要到逼近五卅或五卅的當時和以後。至於五卅以後，革命的小資產階級的意識雖曾表現於文藝理論（如創造社「革命文學」理論的一部分）和創作（如茅盾的小說）上，但究竟還是受了勞動階級的意識影響較多，並非本階級的獨立意識。何況自然主義寫實主義本是資產階級的文學形態，「爲人生而藝術」的文學研究會既然是中國的這種性質的文學團體，當然不能不帶着資產階級性，反映着資產階級的意識。至於他們作品的內容寫的是什麼階級人的生活，就更無關係了。（卽使寫的是小資產階級的生活，作者也不一定是小資產階級的意識）

至於創造社的「爲藝術而藝術」的浪漫主義的文藝運動，究竟是小資產階級性還是資產階級性呢，對於這問題，創造社中人雖然意見不同，王豐園倒是肯定屬於資產階級性的。如下面所引李初梨，成仿吾二人的文章都說創造社是小資產階級的立場，郭沫若則說是資產階級的意識。華漢評定郁達夫是「沒落士紳階級底最澈底最大胆的代言人」。

「國內的布爾喬亞既失了他的革命機能，後與封建勢力合流——妥協，來壓迫一般大衆，於是首先感着痛苦的是小資產階級。——站在小資產階級的立場，承繼中國文學的正統，除了向封建遺制進攻之外，復執拗的反抗着官僚化了的新興資產階級，毅然崛起的是當時的創造社。我們知道，創造社是在這光榮的鬥爭中產生，在當時猶是一個革命勢力。……他們的戰綫，由封建勢力，延長至官僚化了的新興資產階級，所以當時一切的惡底勢力都成了他們的敵人，後來除了革命的廣東而外，他們在偌大的一個中國，幾無一所安身之地。……至於他們當時文字上的標語，是「內心的要求」「自我的表現」，這的確是小布爾喬亞意識的結晶。」——

（李初梨作怎樣建設革命文學）

這一段話裏面，倘除了「小資產階級的立場」「內心的要求」「自我的表現」等句，用來說明五卅時代的創造社，倒並不錯的；但如說一九二〇年創造社「毅然崛起」的當時就是這樣，便不

大妥當了。牠當時，其實倒是「新興資產階級」的立場，「內心的要求」和「自我的表現，」正都是「新興資產階級」對束縛牠的舊勢力所要求的表現。但到「五卅時代」的創造社，反不說「內心的要求」和「自我的表現」了。我們怎能說創造社「毅然崛起」的時候是小資產階級的立場呢？

『有人說創造社的特色爲浪漫主義與傷感主義，這只是部分的觀察。據我的攷查創造社是代表小資產階級的革命的「印貼利更追亞」（即知識階級。）浪漫主義與傷感主義都是小資產階級特有的根性，但是在對於資產階級的意義上「這種根性仍不失爲革命的。」』——（成仿吾作從文學革命到革命文學）

末了一句話，應該改成這樣說：『浪漫主義與傷感主義都是「新興資產階級」特有的根性，但是在對於「封建階級」的意義上這種根性仍不失爲革命的。』所以王豐園說：『李初黎和成仿吾的意見大致一樣，他們都一致承認創造社的立場是小資產階級的立場，創造社是在資產階級「投降，妥協，反動，合流」之後，承繼了中國文學革命的正統。創造社所幹的文藝運動——即浪漫主義的文藝運動——是有革命的作用的。（當然有革命的作用。不過不在對資產階級，而在對封建勢力。——編者）李初黎和成仿吾這種分析，我們痛痛快快說一句，實在不正確。因爲當時創造社的幾個作家，沒有共同的以小資產階級爲立場。就以郭沫若同郁達夫兩個代表作家來說吧，他們兩個的階

級立場也不一致；一個是反映了資產階級的思想情緒和世界觀；一個反映了沒落士紳階級的意識形態。話不能空說，只有他們的文藝作品才能證明他們代表的是那一階級的意識。……在這裏我們應該看看郭沫若關於這個問題的分析：

「在創造季刊時代或創造週報時代，百分之八十以上仍然是在替資產階級作喉舌。他們是在新興資本主義的國家，日本所陶養出來的人，他們的意識仍不外是資產階級的意識。他們主張個性，要有內在的要求，他們蔑視傳統，要有自由的組織。這內在的要求，自由的組織，無形之間便是他們的兩個標語。這用一句話歸總，便是極端的個人主義的表現。個人主義就是資本主義社會中的根本精神。他們在這種意識之下，努力創造了，然而結果是同樣受着中國的資產階級的文化不能遂其自然成長的詛咒，他們所創造出來的結果，依然不外是一些不具體的侏儒，劃時代的作品在他們一羣人中也終竟沒有產出」——（郭沫若作創造社的自我批判）

其次，我還要引華漢的一段話：

「在五四之後和五卅之間，這一些沒落的士紳，簡直走到了他們的末日窮途，他們的前途，簡直是異常的陰慘和暗淡。……當時普遍於全中國青年心裏的苦悶與悲愁，表現在行動上的頹廢與墮落，大多數都是這一沒落階級的應有的變態。……他們沒有金錢，名譽，和美人，他們所迫切需要的也是這三件寶貝。他們既得不到

金錢，名譽和美人，除了無端狂笑，無端歌哭，嘲世罵俗牢騷滿口而外，惟一的辦法惟一的出路，只有醇酒婦人以消極的自殺。達夫的全部作品，可以說赤裸裸的反映了這一沒落士紳階級的意識形態。達夫是這一沒落士紳階級的最徹底最大膽的代言人。」——（華漢作中國新文藝運動）

郭沫若同華漢的話，雖然沒有百分之百的正確性，但我們至少承認上面這兩段話是合乎事實的。』

其實創造社的文藝運動是浪漫主義的文藝運動，而浪漫主義是資產階級的文學樣式，都已經是常識了。

寫實主義與浪漫主義，因爲同是資產者社會的文學，所以在中國就於一九二〇——一九二五的期間同時存在，這一方面也由於當時的中國現實社會情形使然。其實就是在十九世紀的歐洲，這兩種主義有時也同時存在，或具備於同一作者的身上。如徐懋庸在根據弗理契的歐洲文學發達史和柯根的世界文學史綱二書編的文藝思潮小史裏說：

『同樣是資產階級的意識的產物的古典主義，浪漫主義，現實主義，繼起的一種雖然是對於前面一種的反動，同時却也是前面一種的繼續。現實主義否定了浪漫主義，却也承繼了浪漫主義的許多特徵。……高爾基

也說過：像巴爾扎克，果戈里，屠格涅夫，託爾斯泰，契訶夫等等的思想家——大作家，是很難明白地斷定其爲浪漫主義者抑爲現實主義者的。因爲，在這些作家的作品裏浪漫主義的特徵和現實主義的因素都具備着」

至於上面說的「新興的勞動階級的觀念，也漸漸在寫實主義文學之中顯現出來了。」在中國，勞動階級的文學運動（即五卅以後的革命文學運動）倒是由浪漫主義的創造社倡導了出來，這是由於他們一開始就「憧憬着光明」的緣故。

二　寫實主義的文學研究會

文學研究會活躍時期的開始是一九二一年的春天。這時候，小說月報，這個以後有了十幾年歷史的文學刊物（後於一九三二年「一二八」後停刊。）在文學研究會的會員們的支持之下，全部革新了，幾乎變成了另一種全新的面目。和小說月報相呼應的有附刊在上海時事新報的文學旬刊，這旬刊由鄭振鐸主編，後來刊行到四百餘期方才停刊。這兩個刊物都是鼓吹着爲人生的藝術，標示着寫實主義的文學的；他們反抗無病呻吟的舊文學；反抗以文學爲遊戲的鴛鴦蝴蝶派的「海派」文人們。他們是比新青年派更進步的揭起了寫實主義的文學革命的旗幟的。他們不僅推翻傳統的

惡習，也力拯青年們於流俗的陷溺與沉迷之中，而使之走上純正的文學大道。他們排斥舊詩舊詞，他們打倒鴛鴦蝴蝶派的代表「禮拜六派」的文士們。他們翻譯俄國，法國，及北歐的名著，他們介紹託爾斯泰，屠格涅夫，高爾基，安特列夫，易卜生以及莫泊桑等人的作品。他們提倡血與淚的文學，主張文人們必須和時代的呼號相應答，必須敏感着苦難的社會而為之寫作。文人們不是住在象牙塔裏面的，他們乃是人世間的「人物」，更較一般人深切的感到國家社會的苦痛與災難的。

沈雁冰（茅盾）在什麼是文學裏把他們的主張說明了一部分：

「名士派重疏狂脫略，愈隨便愈覺得他的名士風流；他們更蔑視眞實，譬如見人家做一篇詠陶然亭的詩，自己便以詩和之；名勝古蹟，如蘇小小墓，岳武穆墓，雖未至其地，也喜歡空浮的寫幾句，如比干之墳，實在並沒有的，而偏要胡說，這眞所謂有其文不必有其事了（這兩句便是他們不注重「眞」的供狀）。所以他們詩文中所引用的禽鳥草木之名，更加可以顧行文之便，不必核實了。新文學的寫實主義，於材料上最注重精密嚴肅，描寫一定要忠實，譬如講佘山必須至少去過一次，必不能放無的之矢。

名士派毫不注意文學於社會的價值，他們的作品重個人而不重社會；所以拿消遣來作目的，假文學罵人，假文學媚人發自己的牢騷。新文學的作品，大都是社會的；即使有抒寫個人情感的作品，那一定是全人類共有

的眞情感的一部分，一定能和人共鳴的，決不像名士派之一味無病呻吟可比。新文學作品重在讀者所受的影響，對於社會的影響，不將個人意見顯出自己文才。新文學中也有主張表現個性，但和名士派的絕對不同；名士派只是些假情感或是無病呻吟，新文學是普遍的眞情感，和社會同情不悖的。新文學和名士派中還有很不同的地方，新文學是積極的，名士派是消極的。新文學描寫社會黑暗，用分析的方法來解決問題；詩中多抒個人情感，其效用使人讀後，得社會的同情，安慰和煩悶。名士派呢面上看來確似達觀，把人間一切事務都看得無足重輕，其實這種達觀不過是懶的結晶而已。」

所謂「描寫社會黑暗，用分析的方法來解決問題，」便正是寫實主義者的描寫的手法。

沈雁冰有一篇大轉變時期何時來呢，發揮了文學的積極性：

「所以近來論壇上對於那些吟風弄月的，「醉罷美呀」的所謂唯美主義文學的攻擊，是物腐蟲生的自然的趨勢。這種攻擊的論調，並不單單是消極的，他們有他們的積極的主張提倡激厲民氣的文藝。

我自然不贊成托爾斯泰所主張的極端的「爲人生的藝術，」但是我們決然反對那些公然脫離人生的而且濫調的中國式的唯美的文學作品。我們相信文學不僅是供給煩悶的人們去解悶，逃避現實的人們去陶醉；文學是有激厲人心的積極性的。尤其在我們這時代，我們希望能夠擔當喚醒民衆而給他們力量的重大責任，我們希望國內的文藝青年，再不要閉了眼睛冥想他們夢中的七寶樓台，而忘記了自身實在是住在豬圈

裏。我們尤其決然反對青年們閉了眼睛忘記自己身上帶着鐐鎖，而又肆意譏笑別的努力想脫除鐐鎖的人們，阿Q式的「精神上勝利」的方法是可恥的。

巴比塞說「和現實人生脫離關係的懸空的文學，現在已經成爲死的東西；現代的活文學一定是附着於現實人生的，以促進眼前的人生爲目的的。」國內的文藝青年呀，我請你們再三的忖量巴比塞這句話！我希望從此以後就是國內文壇的大轉變時期。』

沈雁冰又在小說月報上發表了自然主義與中國現代小說及社會背景與創作，把這主張更闡發得明白：

『眞的文學也只是反映時代的文學。我們現在的社會背景是怎樣的社會背景？應該產生怎樣的創作？由淺處看來，現在社會內兵荒屢見，人人感着生活不安的苦痛，眞可以說是亂世了；反映這時代的創作應該怎樣的悲慘動人呀！如再進一層觀察頑固守舊的老人和向新進取的青年，思想上衝突極厲害，應該有易卜生的少年社會黨和屠格涅夫的父與子一樣的作品來表現他……這樣的反映時代的創作，現在還不能看見。不特大成功的沒有，便連試作這企圖的作品也少概見。在這一點上看來，似乎現在的創作家太忽略了眼前的社會背景了。……總之，我覺得表現社會生活的文學是眞文學，是與人類有關係的文學，在被迫害的國裏更應該注意這社會的背景。』——（社會背景與創作）

「文學是時代的反映，」是他們共同的見解。「我覺得表現社會生活的文學是眞文學，是與人類有關係的文學，在被迫害的國裏更應該注意這社會背景」；以及自然主義與中國現代小說裏所說的「注意社會問題，愛被損害者與被侮辱者」；便是他們的宣言。（在文學研究會成立宣言裏，也有這樣的話，如：「將文藝當作高興時的遊戲，或失意時的消遣的時候，現在已經過去了；我們相信文學也是一種工作，而且又是於人很切要的一種工作。」）

他們曾在小說月報上出過俄國文學專號及被壓迫民族文學專號。（？）並且他們在創作上也曾多少的實現過他們的主張。（以上據鄭振鐸文學論爭集的「導言」，由編者加少許材料。）

主張文學應該「爲人生」「爲社會」的，還可舉出以下幾個人的文章。如耿濟之在前夜的「序」上說：

『文學作品的製成應當用著者的理想來應用到人生的現實方面。文學一方面描寫現實的社會和人生，他方面從所描寫的裏面表現出作者的理想。其結果社會和人生因之改善，因之進步，而造成新的社會和新的人生。這才是眞正文學的效用。』

他主張在「描寫的裏面表現出作者的理想」了，已不贊成純粹客觀的「寫實」。事實上這樣

的「寫實」作品也是沒有的。

周作人在新文學的要求裏，於解釋「藝術派」「人生派」之後，「就取了人生的藝術派，」並且說「我們相信人生的文學實在是現今中國唯一的需要」——

『藝術派的主張，是說藝術有獨立的價值，不必與實用有關，可以超越一切功利而存在。藝術家的全心只在製作純粹的藝術品上，不必顧及人世的種種問題：譬如做景泰藍或彫刻的工人，能够做出最美麗精巧的美術品，他的職務便已盡了，於別人有什麼用處，他可以不問了。這「爲什麼而什麼」的態度，固然是許多學問進步的大原因，但在文藝上，重技工而輕情思，妨礙自己表現的目的，甚至於以人生爲藝術而存在，所以覺得不甚妥當。人生派說藝術要與人生相關，不承認有與人生脫離關係的藝術。這派的流弊，是容易講到功利裏邊去，以文藝爲倫理的工具，變成一種壇上的說教。正當的解說，是仍以文藝爲究極的目的；但這文藝應當通過了著者的情思，與人生的接觸。換一句話說，便是著者應當用藝術的方法，表現他對於人生的情思，使讀者能得藝術的享樂與人生的解釋。這樣說來，我們所要求的當然是人生的藝術派的文學。在研究文藝思想變遷的人，對於各時代各派別的文學，原應該平等看待，各各還他一個本來的位置；但在我們心想創作文藝，或從文藝上得到精神食糧的人，却不能不決定趨向，免得無所適從。所以我們從這兩派中，就取了人生的藝術派。但世間並無絕對的眞理，這兩派的主張都各自有他的環境與氣質的原因；我們現在的取捨，也正逃不脫這兩個原因的作用，這

也是我們應該承認的，如歐洲文學在十九世紀中經過了傳奇主義（即浪漫主義）與寫實主義兩次的大變動，俄國文學總是一種理想的寫實主義：這便因俄國人的環境與氣質的關係，不能撇開了社會的問題，趨於主觀與客觀的兩極端。我們稱述人生的文學，自己也以為是從學理上立論，但事實也許還有下意識的作用，背着過去的歷史，生在現今的境地，自然與唯美及快樂主義不能多有同情。這感情上的原因，能使理性的批判更為堅實，所以我們相信人生的文學實在是現今中國唯一的需要。』

周作人不贊成「以文藝為倫理的工具，變成一種壇上的說教。」實際上，文藝不但早為倫理的工具，而且向來作着「政治」的工具，原來就是「一種壇上的說教。」周作人這種「文藝自由」和「獨立」的思想，一直到現在並沒有變更，而且有這種思想的也並不止他一人，如以後「新月派」的人們，「語絲派」的有些作者及「第三種人」等。不過先前那些人，是以為文藝確可以不作什麼的工具，因而那樣主張；但一九三〇年以後，進步的文藝理論已經輸入了中國，告訴了我們文藝究竟是什麼東西了。既然知道了文藝向來做着什麼的工具，而還裝着不知道，騙人的說文藝應該自由呀，獨立呀，反對干涉文藝，利用文藝呀！那就不能與「五四時代」的人們相提並論了。

鄭振鐸當時在新文學觀的建設中也有與周作人相同的這種思想：「如以文學為傳道之用，則

一切文學作品都要消滅了。」他反對文學中的「教訓主義。」「固然狹義的「傳道」和「教訓主義」的文學是應該反對的。

『我們要曉得文學雖是藝術，雖也能以其文字之美與想像之美來感動人，但却決不是以娛樂為目的的。反而言之，却也不是以教訓，以傳道為目的的。文學是人類感情之傾洩於文字上的。他是人生的反映，是自然而然發生的。他的使命，他的偉大的價值，就在於通人類的感情之郵。詩人把他的銳敏的觀察，強烈的感覺，熱烘烘的同情，用文字表示出來，讀者便也會同樣的發生出這種情緒來。作者無所為而作，讀者也無所為而讀。——再明顯的說來，便是：文學就是文學；不是為娛樂的目的而作之，而讀之，也不是為宣傳，教訓的目的而作之，而讀之。作者把自己的觀察的感覺，的情緒，自然的寫了出來。讀者自然的會受他的同化，受他的感動。不必，而且也不能，故意的在文學中去灌輸什麼教訓。更不能故意做作以娛悅讀者。……』

如果作者以教導哲理，宣傳主義為他的目的，讀者以取得教訓，取得思想為他的目的，則文學也要有加上堅固的桎梏的危險了。自然，文學中也含有哲理，有時也帶有教訓主義，或宣傳一種理想或主義的色彩，但却決不是文學的原始的目的。如以文學為傳道之用，則一切文學作品都要消滅了。因為文學是人的情緒流洩在紙上的，是人的自然的歌潮與哭聲。自然而發的歌潮與哭聲，決沒有帶傳道的作用的。優美的傳道文學可以是文學，但決不是文學的全部。大部分的文學，純正的文學，却是詩神的歌聲，是孩童的，匹夫匹婦的哭聲，是深深的

人生之河的水聲。

總之，娛樂派的文學觀，是使文學墮落，使文學失其天眞，使文學陷溺於金錢之阱的重要原因；傳道派的文學觀，則是使文學乾枯失澤，使文學陷於教訓的桎梏中，使文學之樹不能充分長成的重要原因。我們要想改造中國的舊文學，要想建設中國的新文學，却不能不把這兩種傳統的文學觀盡力的廓淸，盡力的打破，同時卽去建設我們的新文學觀，就是：

文學是人生的自然的呼聲。人類情緒的流洩於文字中的。不是以傳道爲目的。更不是以娛樂爲目的。而是以眞摯的情感來引起讀者的同情的。』

而沈雁冰在他們之中，主張究竟較爲徹底，識見也較爲進步的；如他倒想通過介紹西洋文學以「介紹世界的現代思想，」這就承認文學是可以「傳道」了。看他在新文學研究者的責任與努力裏說：

『介紹西洋文學的目的，一半果是欲介紹他們的文學藝術來，一半也爲的是欲介紹世界的現代思想——而且這應是更注意些的目的。凡是好的西洋文學都該介紹，這辦法於理論上是很立得住的，只是不免不至合我們的目的。雖則現在對於「藝術爲藝術呢，藝術爲人生」的問題尚沒有完全解決，然而以文學爲純藝術的藝術，我們應是不承認的。西洋最好的文學其屬於古代者，現在本也很少有人介紹，姑置不論；便是那屬於

近代的，如英國唯美派王爾德的「人生裝飾觀」的著作也不是篇篇可以介紹的。王爾德的「藝術是最高的實體，人生不過是裝飾」的思想不能不說他是和現代精神相反。諸如此類的著作，我們若漫不分別的介紹過來，委實是太不經濟的事——於成就新文學的目的是太不經濟的。所以介紹時的選擇是第一應得注意的。」

此外他當時在文學與人生一篇文章裏，已把泰納的「社會學的文學論」介紹進來了。他說文學與「人種，環境，時代」和「作家的人格」都有關係。除了「作家的人格」是他添的外，「人種，環境，時代」三個因素是泰納用來解釋文學的主要內容，也是泰納學說的全部。這種「社會學的文學論」的思想，當時的創造社諸人無論已，即在文學研究會範圍內，大家也都不過瞭解得朦朦朧朧，僅僅知道「文學是人生的表現或社會的反映」而已。

他在什麼是文學裏又極力的反對頹廢主義唯美主義和感傷主義：

「頹廢派在西洋文學中自有相當的價值，不過國內青年卻把他們和古來的名士風流的觀念混合在一起，以致弄成了變相的洋裝的名士風流了；一般年輕學子喜歡研究文藝的人多不拘小節，不肯節儉，歡喜揮霍，而又自叫窮苦，有意做成名士行為，這又何苦呢！還有所謂唯美派的，他們痛罵文學的社會傾向，以為是功利主義，是文學的商品化；他們崇拜無用的美，崇拜疏狂不羈的天才派的行為，在他們自己以為這是從西洋來的新

花樣，不知其實已經落了中國古來所謂名士風流的窠臼了。更有甚者，滿口藝術，滿口自然美，滿口唯美主義，其實連何謂美，何謂藝術，都不甚明瞭呢。

我又覺得現文壇上太多了感傷的作品，這是件可慮的事。一般青年的作品不說，多含着絕望的悲觀。中國現在正是傷感的時代，社會上可傷感的事情隨時都有，接觸太多，已成了時代的色彩，所以不以為奇了。青年中了傷感主義之毒的，往往有神經過敏之症，忽而樂觀起來，就像天堂即在目前，忽而悲觀起來，又像立刻會自殺。青年的心理如此，一半是時代背景所造成，一半也是傷感的文學作品所釀成的。而傷感的心理，便能造出傷感的文學，因果相循，純粹的文學原氣，就要受損了；而且傷感的文學在藝術上是沒有地位的！如果我們永久落在傷感文學的圈子裏面，那麼，新文學的前途真可深慮呢。』

他雖然也反對傳統的「文以載道，」但是反對那所載的封建的儒家的「道，」與周作人不贊成「以文藝為倫理的工具」和鄭振鐸的反「傳道」，反「教訓主義」，都是不大相同的。不過他所反對得最厲害的，則是唯美主義與頹廢主義；除了什麼是文學和大轉變時期何時來呢二篇差不多全是對這兩種主義的攻擊以外，還有一篇雜感，也是同一性質的文章，他在這篇末尾說，「青年文藝家！你們得從空想的樓閣中跑出來，看看你週圍的現實狀況，如果你不打算明天就死，你大概覺得這

種的現實生活有點難堪吧！你也覺悟到現在這種政局和社會不是空想的傷感主義的和逃世的回想所能改革的！」

三　浪漫主義的創造社

倘把郭沫若和魯迅二人論創造社的文章放在一塊看是頗有趣的：郭沫若在創造社的自我批判裏說：

「創造社這個團體，一般是稱為異軍突起的，因為這個團體的初期的主要分子如郭（沫若）郁（達夫）成（仿吾）張（資平）對於新青年時代的文學革命運動都不曾直接參加和那時代的一批啓蒙家如陳（獨秀）胡（適）劉（半農）錢（玄同）周（作人）都沒有師生或朋友的關係。他們在當時都還在日本留學，團體的從事於文學運動的開始，應該以一九二二年的五月一號創造季刊的出版為紀元（在其一兩年前，個人的活動雖然是早已有的）。他們的運動在文學革命爆發期中又算到了第二個級段。前一期的陳、胡、錢、劉，主要在向舊文學的進攻；這一期的郭、郁、成、張，卻主張在向新文學的建設。他們以「創造」為標語，便可以知道他們的運動精神。還有的是他們對於本陣營的清算的態度。已經攻倒了的舊文學無須乎他們再來抨擊。

他們所攻擊的對象却是所謂新的陣營內的投機分子和投機的粗製濫造，投機的粗翻濫譯。這在新文學的建設上，新文學的價值的確立上，新文學的地位的提高上，是必經的過程。一般投機的文學家或者操觚家，正在旁若無人興高彩烈的時候，突然由本陣營內起了一支異軍，要嚴整本陣營的部曲，於是羣議嘩然。而創造社的幾位份子便成了異端。他們第一步和胡適之對立，和文學研究會對立，和周作人等「語絲派」對立，在旁系上復和梁任公、張東蓀、章行嚴，也發生了糾葛，他們弄到在社會上成了一支孤軍了。」

魯迅在上海文藝之一瞥裏說：

「這後來，就有新才子派的創造社的出現。創造社是尊貴天才的，爲藝術而藝術的，專重自我的，崇創作，惡翻譯，尤其憎惡重譯的，與同時上海的文學研究會相對立。那出馬的第一個廣告上，說有人「壟斷」着文壇，就是指着文學研究會。文學研究會却也正相反，是主張爲人生的藝術的，是一面創作，一面也看重翻譯的，是注意於紹介被壓迫民族文學的，這些都是小國度，沒有人懂得他們的文字，因此也幾乎全部是重譯的。並且因爲曾經聲援過「新青年」，新仇夾舊讎，所以文學研究會這時就受了三方面的攻擊。一方面就是創造社，既然是天才的藝術，那麽看那爲人生的藝術的文學研究會自然就是多管閑事，不免有些「俗」氣，而且還以爲無能，所以倘被發現一處誤譯，有時竟至於特作一篇長長的專論。……創造社的這一戰，從表面看來，是勝利的。許多作品，既和當時的自命才子們的心情相合，加以出版者的有助，勢力雄厚起來了。勢力一雄厚，就看見大商店如商

務印書館，也有創造社員的譯者的出版——這是說，郭沫若和張資平兩位先生的稿件，這以來，據我所記得，是創造社也不再審查商務印書館出版物的誤譯之處來作專論了。這些地方，我想是也有些才子加流氓式的。」

郭沫若是把當時的創造社說成爲「異軍突起，」「向新文學的建設，」「嚴整本陣營的部曲，」並向一切進攻「成了一支孤軍了。」魯迅則說這一切的結果是成了「才子加流氓。」孰是孰非，我們還是看看當時創造社的文學主張吧：

創造社所樹立的是浪漫主義的旗幟；而其批評主張，大半是持着唯美派的一種見解的。成仿吾在新文學之使命裏說道：

『所謂藝術的藝術派便是這般。他們以爲文學自有牠內在的意義，不能長把牠打在功利主義的算盤裏，牠的對象不論是美的追求，或是極端的享樂，我們專誠去追從牠，總不是叫我們後悔無益之事。

藝術派的主張不必皆對，然而至少總有一部分的眞理。不是對於藝術有興趣的人，決不能理解爲什麼一個畫家肯在酷熱嚴寒裏工作，爲什麼一個詩人肯廢寢忘餐去冥想。我們對於藝術派不能理解，也許與一般對於藝術沒有興趣的人不能理解藝術家同是一轍。

至少我覺得除去一切功利的打算，專求文學的「全」與「美，」有值得我們終身從事的價值之可能性。

而且一種美的文學，縱或牠沒有什麼可以教我們，而牠所給我們的美的快感與慰安，這些美的快感與安慰對於我們日常生活的更新的效果，我們是不能不承認的。

而且文學也不是對於我們沒有一點積極的利益的。我們的時代對於我們的智與意的作用賦稅太重了。我們的生活已經到了乾燥的盡處。我們渴望着有美的文學來培養我們的優美的感情，把我們的生活洗刷了。文學是我們的精神生活的食糧，我們由文學可以感到多少生的歡喜！可以感到多少生的跳躍！

我們要追求文學的全！我們要實現文學的美！』

他是反對文學的「功利主義」的。他以為文學對於我們的「一點積極的利益」乃是由於這種「精神生活的糧食」使我們可以「感到多少生的歡喜，可以感到多少生的跳躍。」

他又在藝術之社會的意義裏替「為藝術的藝術」辯護說：

『藝術界裏面有許多人的藝術被別人稱「為藝術的藝術」，他們尤為研究社會問題的人所集矢。這也不能說是公允的事。既是真的藝術，必有牠的社會的價值；牠至少有給我們的美感。我們不能因為牠的社會的價值低微便責備牠，因為牠也是藝術發展上的一種誘導——也可以說是一種階級。藝術的活動比別的活動更貴自由，差不多自由便是藝術的生命。自然界的花草在能自由生長時才能成為美好，藝術也是一樣。我以為

像「各取所需」爲社會經濟的原理一般，「各盡所能」是我們應當對於藝術家認容的一個原理。眼光遠大一點的社會學者，如基歐，如羅素之類，多注意藝術上的自由，這是我們所當服膺的一點。

末幾句的「藝術自由」說，用意在反對「藝術爲人生」的不自由，但也就犯了上面所說的周作人的一樣的錯誤了。至於「眞的藝術必有牠的社會價值，」豈僅「眞的藝術」而已哉，就是假的藝術，壞的藝術，也有牠的社會的「價值」！「價值」問題是在這種價值是屬於社會那一方面的。當時的有些人之所以要藝術爲人生者，我想，也就是這緣故吧？

郭沫若也在文藝之社會的使命裏說「藝術的本身上是無所謂目的：」

『文藝也如春日的花草，乃藝術家內心之智慧的表現。詩人寫出一篇詩，音樂家譜出一個曲，畫家繪成一幅畫，都是他們天才的自然流露：如一陣春風吹過池面所生的微波，是無所謂目的。我還可舉幾個例子來證明：小孩的遊戲乃成人藝術的起源，一種內心智慧表現的要求；從孩子們的用小石建築，唱歌舞蹈等可以看出。他們將全個自我貫注於遊戲，有時甚至跌傷流血，還是不休止，不退縮；但他們並沒有所謂目的。嬰孩每天吃母親蜜甜的乳，睡在溫暖的搖床中，不飢不寒，生活是很滿足的了，但那紅嫩的小口中仍要不時的發出呀呀的歌聲，但他有什麼目的呢？

所以藝術的本身上是無所謂目的。

我們文化人類的原始時代藝術的生活現在雖不能十分的證明，但我們可從遺留着的原始民族的特質的現代野蠻民族中考查出來。知道他們是特別着重藝術的，除却藝術則生活一天也難維持下去。達爾文曾到一個野蠻民族中去考查他們的生活狀況，那種蠻民還不知道穿衣服，達爾文贈他們一塊紅布，他們却拿來撕成小條分贈同伴作裝飾品，並不拿着做衣服穿。這很可相信人類的嬰孩時代就有美的要求。』

郭沫若這種藝術的起源於遊戲說，及脫離實用僅僅是原始民族的裝飾說，不等別人評駁，就是幾年後的「革命文學」時代的他自己也就完全推翻了。

郁達夫在藝術與國家裏也着重藝術的「美」：

『藝術所追求的是形式和精神上的美。我雖不同唯美主義者那麼持論的偏激，但我却承認美的追求是藝術上的核心。自然的美，人體的美，人格的美，情感的美，或是抽象的悲壯的美，雄大的美，及其他一切美的情素，便是藝術的主要成分。德國至定美學定義爲「美與藝術的科學」，即此我們就可以看出美與藝術的關係如何了。藝術對於我們所以這樣重要者，也只因爲我們由藝術可以常常得到美的陶醉，可以一時救我們出「世間苦」而入於涅槃之境，可以使我們得享樂我們的生活。』

以上是根據鄭振鐸編文學論爭集（新文學大系）張若英編中國新文學運動史資料及上海樂華圖書公司出版的當代中國文藝論集三種書裏面所搜錄的創造社諸人的「爲藝術而藝術」和「唯美主義」的言論，（這三書裏面還有他們別一方面的意見留在下一節「對立的統一與革命文學思想的萌芽」裏再說。）那麼在文學研究會的人看來，創造社的這種言論或他們當時的文藝運動對於中國的新文學的影響如何呢？或者說創造社的歷史的功罪是什麼呢？在敵人（文學研究會）看來，也許未免過「貶」的，但姑引用茅盾的文章來看看吧。

茅盾在一九二九年作的讀「倪煥之」裏說：

『爲什麼偉大的「五四」不能產生表現時代的文學作品呢？如果以爲這是因爲「新文學」的初期尚未宜於產生成熟的作品，那就不是確論。單就作品之成熟與否而言，則上述諸作家（魯迅，王統照，郁達夫，張資平）何嘗沒有成熟的作品！問題不在這裏。問題是在當時的文壇議論龐雜，散亂了作家的注意。更切實的說，實在是因爲當時的文壇上發生了一派忽視了文藝的時代性，反對文藝的社會化，而高唱「爲藝術而藝術」的主張，這樣的入了歧途！

在這裏應該略略提起當時的一番事情：

現在講到文藝的時代性，社會化等等話頭，所謂革命文學的批評家便要作色而起，大呼是「太舊，太灰色」了；但想來大家也不會忘記今日之革命的文學批評家在五六年前却就是出死力反對過文學的時代性和社會化的「要人。」這就是當時的創造社諸君。即使人們善忘，總還記得當時創造社的中堅郭沫若和成仿吾曾經力詆和他們反對的，被第三者稱爲「人生派」的文學研究會的一部分人的「文學須有時代性和社會化」的主張，爲功利主義。在當時，創造社的主張是「爲藝術的藝術，」說過「毒菌雖有毒而美，詩人只賞鑑其美，俗人才記得有毒」這一類的話。感情主義和個人主義的調子，充滿在他們那時候的作品。去年（一九二八）成仿君所痛罵的一切，差不多全是當初他自己的過犯，是一種很有意味的新式的懺悔。

當時創造社的主張頗有些從者，何以故？因爲那時期正是「彷徨苦悶」的時期，因爲那時候「五卅」的時代尚未到臨，因爲那時期創造社諸君是住在象牙塔裏？因爲「彷徨苦悶」的青年的變態的心理是需要一些感情主義，個人主義，享樂主義，唯美主義，權當一醉。「五卅」時代的尚未到臨，創造社諸君之尙住在象牙塔裏，也說明了當時宣傳着感情主義，個人主義，享樂主義唯美主義的創造社諸君，實在也是分有了當時的普遍的「彷徨苦悶」的心情。而當時他們的通路，却是拾起了

他們今日所自兕詛的資產階級文學的玩藝兒以自娛，不但自娛，且企圖在人海中拱出一個角兒。可是就在那時候，近在中國，則「五卅」的時代已在醞釀，遠在西歐，則新興的無產文藝已經成爲國際文壇注目的焦點。（不過日本的無產文藝運動還是寂然。）假使當時成郭諸君跑出他們的霞飛路的「蝸居」試參加那時的實際運動和地下工作，那麼他們或者不至於還拾起「資產階級文藝的玩藝兒」來自娛吧。再說得顯明些，並且借用去年成仿吾的話語，如果那時候他們不要那麼「不革命」，不要那麼「小資產階級性」，那或者成仿吾去年的雄糾糾的論調（指「革命文學」的論調——編者。）會早產生了幾年吧。誰知道此中的機緣呢？怕只有「時代先生」罷哩！

我這一番話，並非是翻舊賬簿，不過借此說明了時代對於人心的影響是如何之大，從而也指出了何以六年前板着面孔把守了「藝術的藝術之宮」的成仿吾會在六年後同樣的板起了面孔來把守「革命的藝術之宮」，正自有其必然律，未必像有些人的不客氣的猜度所說的竟是投機，是出風頭，並且借此只說明了當時他們因爲不會參加實際運動和地下工作，而錯誤地拾起了「資產階級文藝的玩意兒」以自娛的影響竟造成了「引人到迷途」，像他們今日所切齒詛咒別人的。所以「五四」時期的沒有反映時代——自然更說不到指導時代——的文學作品，決不是偶然的事。

試看當時「資產階級文藝的玩意兒」把文壇推進了一個怎樣的局面。想來大家還記得感情主義，個人主義，享樂主義，唯美主義的「卽興小說」充滿了出版界。許多作者視小說爲天才的火花的爆發時的一閃，只可於刹那間偶然得之而無須乎修鍊——銳利的觀察，冷靜的分析，縝密的構思。他們只在抓掇片段的印象，只在空蕩蕩的腦子裏搜求所謂「靈感」；很少人是有意的要表現一種時代現象社會生活。「卽興小說」一類的作品所反映的只是個人的極狹小的環境官能的刺激，浮動的感情，而「非集團主義」的少年維特的煩惱，也成爲彷徨苦悶的青年的玩意兒麻醉劑。在這灰色的迷霧中，文藝沒有時代性，更談不到社會化。

直到地下工作的第一次果實的「五卅」運動爆發時，這種迷霧還是使人窒息。但是時代的前進的輪子，這一次却推動了象牙塔裏的唯美主義者。大概是一年以後吧，創造社有了改變方向的宣言。」

以上茅盾的話雖然有「貶」無「褒」，但對「爲藝術而藝術」唯美主義和傷感主義的浪漫主義文藝運動的時代背景，倒說明白了。創造社諸人之所以如此，「正自有其必然律；」那麼，我們卽使撇開浪漫主義的反抗黑暗，憧憬光明的積極意義不說，他們這種應該「貶」的地方，也不就是時

代社會的一面的反映嗎？

四 對立的統一與「革命文學」思想的萌芽

寫實主義的文學研究會和浪漫主義的創造社，其社會基礎既然相同，大家又生在同一時代裏，而文學的表現所以不同者：一為冷靜的觀察因而偏於暴露黑暗，就傾向於自然主義寫實主義；一為激動的反抗因而多熱情和感傷，就形成浪漫主義的情調。然而這一時的感應的不同，終敵不過大的社會發展的力量的作用；「為藝術而藝術」和「唯美主義」終於為這力量所拋棄，使創造社不得不同時注意「人生」和「社會，」以至於漸漸的轉變了方向，去提倡比籠統的「為人生」更進一步的文藝運動即革命文學或無產階級文學的運動。而這文藝運動的思想，是在「五卅」以前創造社諸人的文章裏就萌芽了；不過「運動」起來是像茅盾上面說的在「五卅」後一年罷了。

所以我們在創造社諸人「五卅」前的文章裏，不但看見「為藝術而藝術」和「唯美主義」的思想，也看見他們「為人生」和「為社會」的思想。這兩種「對立」的思想，且每每即發現在一篇文章中，因而我稱之為「統一。」此外，即在與文學研究會的關係上講，有一部分思想與之「對立，」—

也有一部分思想與文學研究會「統一」着。——這是時代社會使然，並沒有什麽稀奇！我們如僅看到創造社的「爲藝術」「唯美」的一面，而未看見牠的另一面，就不但是不公平，卽連他們以後的轉變也無法解釋了。那並不是突然而來的「突變」呵！（突變以前須有漸變）

以下我們就要看看他們在「五卅」前「對立的統一」的和「革命文學」思想萌芽的文章。如成仿吾在新文學之使命中，一方面主張「唯美主義」一方面就強調新文學的「時代的使命」說：

『一個文學家，愛慕之情要比人強，憎惡之心也要比人大。文學是時代的良心，文學家便應當是良心的戰士，在我們這種良心病了的社會，文學家尤其是任重而道遠。

我們的時代是一個弱肉強食，有強權無公理的時代，一個良心枯萎廉恥喪盡的時代，一個競於物利，冷酷殘忍的時代；我們的社會的組織，既與這樣的時代相宜，我們的教育又是虛有其表，所以文學家在這一方面的使命，不僅是重大，而且是獨任的。我們要在冰冷而麻痺了的良心，吹起烘烘的炎火，招起摇摇的激震。

對於時代的虛僞與牠的罪孽我們要不惜加以猛烈的砲火。我們要是眞與善的勇士，猶如我們是美的傳道者。

我們的時代已經被虛偽罪孽與醜惡充斥了！生命已經在濁氣之中窒息了！打破這現狀是新文學家的天職！』

他在寫實主義與庸俗主義裏面，除了反對「庸俗主義」即他所謂淺薄的寫實主義外，並且反對浪漫主義推崇寫實主義了：

「從前的浪漫的(Romantic)文學，在取材與表現上，都以由我們的生活與經驗遠離為牠的妙訣，所以牠的取材多是非現實的，而牠的表現則極端利用我們的幻想。這種非現實的取材與幻想的表現，對於表現一種不可捕捉的東西是有特別的效力的；然而不論牠們的效果如何，除了為牠們的效果與技能稱賞而外，牠們是不能使我們興起熱烈的同情來的。而且一失正鵠，現在刀斧之痕，則弄巧反拙，賣力愈多，露醜愈甚。自入近代以來，為的反抗這種浪漫的文學，為的與人生合為一體，才有了一種脫離夢想之王宮的寫實文學。這是「人的」文學，這是赤裸裸的人生。這種文學雖無浪漫主義的光彩陸離然而牠的取材是我們的生活，牠所表現的是我們的經驗，所以牠最能喚起我們的熱烈的同情。我們對於自己的事情，比對於別的一切更要關心，關於我們的文字也最能打動我們的心境。所以在文學上最有效力的內容是關於人事的，其次是關於感覺世界的，最後乃是理智的與超自然的。浪漫的文學取的多是最後的理智與超自然的內容，寫實的文學才是赤裸裸的人事與感覺世界的表現。……眞的寫實主義我以後略稱為眞實主義。眞實主義的文藝是以經驗為基礎的創造。一切

的經驗，不分美醜，皆可以爲材料，只是由偉大的作家表現出來，便奇醜的亦每不見其醜。眞實主義與庸俗主義的不同只是一是「表現」而一是「再現」。「再現」再現沒有創造的地步，惟表現乃如海闊天空，一任天才馳騁。」

這反庸俗主義，也許暗刺着文學研究會的寫實主義吧？但他已在反對他們自己的浪漫主義了。

郭沫若在文藝之社會的使命裏，一方面說「藝術的本身上無所謂目的，」但一方面說「藝術有兩種偉大的使命——統一人類的情感和提高個人的精神，使生活美化。」他還主張用藝術來救中國：

「我們知道藝術有統一羣衆的感情，使趨向於同一目標的能力，我們又知道藝術能提高我們的精神，使個人的內在的生活美化。那麼我們現代這樣不統一，這樣醜化了的國家中，不正是應該竭力提倡的嗎？我覺得要挽救我們中國，藝術的運動是決不可少的事情。我們希望於社會的，是要對於藝術精神的瞭解，竭力加以保護，提倡，我們應該使我們的日常生活，日常生活的用具，就如一隻茶杯，一張郵票，都要具有藝術的風味。至於藝術家的本身，我們也希望他要覺悟到這種藝術的偉大使命。我們並不是希望一切的藝術家都成爲宣傳的藝術家，我們是希望他把自己的生活擴大起來，對於社會的眞實的要求，要加以充分的體驗，要生一種救國救民的自覺，從這種自覺中產生出來的藝術，在牠的本身不失其獨立的精神，而牠的效用對於中國的前途是不可

限量的呢。』

這那是「爲藝術而藝術」的話呢！正相反，他已過於重視藝術「爲社會」的作用，要拿牠來救國，有點唯心論的傾向了。但與文學研究會的精神也就相去不遠。

至於成仿吾在藝術之社會的意義（一九二四年二月）裏，雖然尙在替「爲藝術的藝術」辯護，並且主張「藝術自由」說；但他結尾的一段，實在可以說是轉向的宣言。而郭沫若的我們的文學新運動（一九二三年五月）一篇，則簡直是「革命文學」的呼聲了：

『我們自己知道我們是社會的一個分子，我們自己知道我們在熱愛人類——絕不論他的善惡奸醜。我們以前是不是把人類社會忘記了，可不必說，我們以後只當更用了十二分的意識把我們的熱愛表白一番。內生活的紛爭，我們卽時剷平了罷！我們來大開眼簾觀看觀看，我們四周的血肉橫飛的擾攘，我們不是怕見血的懦夫，我們不是見慣流淚的弱女，我們來，來恢復我們的社會意識！』

——成仿吾作藝術之社會的意義

「我們以前是不是把人類社會忘記了？」「我們來，來恢復我們的社會意識！」這是懺悔已往並轉變爲革命文學的開始。

「中國的政治生涯幾乎到了破產的地位。野獸般的武人之專橫，沒廉恥的政客之蠢動，貪婪的外來資本家之壓迫，把我們中華民族之血淚排抑成黃河揚子江一樣的赤流。

我們暴露於戰亂的慘禍之下，我們受着資本主義這條毒龍的巨爪的蹂弄。我們渴望着和平，我們景慕着理想，我們喘求着生活之泉。

但是，讓自然作我們的先生吧！在霜雪的威嚴之下新的生命醱酵，一切草木，一切飛潛蠕蝡，不久便將齊唱凱旋之歌，歡迎陽春之歸至。

更讓歷史做我們的先生吧！凡受着物質的苦厄之民族必見惠於精神的富裕，產生但丁的意大利，產生歌德、許雷的日耳曼在當時是決未曾膺受物質的惠恩。

所以我們浩嘆，我們懊悔，但是我們決不悲觀，決不失望！我們的眼淚會成新生命之流泉，我們的痛苦會成分娩時之產痛，我們的確信是如此。

我們現在於任何方面都要激起一種新的運動，我們於文學事業中也正是不滿於現狀，要打破從來因襲的樣式而求新的生命之新的表現。

四五年前的白話文革命，在破了的絮襖上雖打上了幾個補綻，在污了的粉壁上雖然塗上了一層白堊，但是裏面的內容依然還是敗絮，依然還是糞土。資產階級的根性，在那些提倡者與附合者之中是植根太深了，我

們要把惡根性和盤推翻，要把那敗絮燒成灰燼，把那糞土消滅於無形。……

光明之前有渾沌，創造之前有破壞，新的酒不能盛容於舊的革囊。鳳凰要再生，要先把屍骸火葬。我們的事業，在目下渾沌之中，要先從破壞做起。我們的精神為反抗的烈火燃得透明。

我們反對資本主義的毒龍。

我們反抗不以個性為根底的既成道德。

我們反抗否定人生的一切既成宗教。

我們反抗藩籬人生的一切不合理的畛域。

我們反抗由以上種種所產生出的文學上的情趣。

我們反抗盛容那種情趣的奴隸根性的文學。

我們的運動要在文學之中爆發出無產階級的精神，精赤裸裸的人性。

我們的目的要以生命的炸彈來打破這毒龍的魔宮。

——郭沫若作我們的文學新運動。

反對「資產階級的根性，」「反抗資本主義的毒龍，」要「爆發出無產階級的精神；」這些話，就是在他三年後（一九二六年）發表的革命與文學，一般的認為是「革命文學運動」的第一篇

宣言書的，其內容也不過如此。而革命文學的運動所以不開始於這一年，要到一九二六至一九二八始形成一文學主潮者，則因爲「五卅」尚未發生，客觀的條件尚未成熟之故。不過一九二三年五月有此種文學思想的表現，也就反映了像茅盾在上面所說的「那時的實際運動和地下工作，」「近在中國，則五卅的時代已在醞釀，遠在西歐，則新興的無產文藝已經成爲國際文壇注目的焦點。」而在這篇文章發表的前三個月，即一九二三年二月七日，京漢鐵路工人反吳佩孚的「二七運動」已經發生了。

也因爲這客觀條件尚未成熟的緣故，所以據當代中國文藝論集所搜集郁達夫在一九二三年五月發表過一篇文學上的階級鬥爭，「大聲疾呼的說凡對有權有產階級的走狗對敵的文人，我們大家不可不團結起來。」然也未能掀起這一次的運動。如他說：

「俄國的文學上的階級鬥爭，已成了過去的現象；現在正是那些無產階級者用了血肉的人生在實際上摸仿藝術的時候了。與勃洛莫夫的無爲蘊事的冷酷，都是對社會的有產階級，有權階級的最大攻擊。你們看喲！莊嚴偉大的普羅列塔利亞（Proletariot）的王國，不是爲他們的子孫所創建了嗎？偉大的俄國人呀你們不要以一時的失敗，摧殘了你們的勇志，須知「成功可以不必我們，只要偉大好了。」

俄國現代的文學家所創造的作品，都是近代精神的結晶；我們但須把墓草方新的亞力山大勃洛克(A. Block)的：「後面是飢餓的犬，前面是血染的旗哦哦！烈風鐵彈不穿，何言乎痛脚下的柔嫩的雪，眞珠似的雪片兒，先驅者是誰呀？戴薔薇裝着的白冠的——耶穌基督。」(十二個裏的一節)幾句詩一看就可以知道了。

此外南歐北歐及歐亞交界的中心的各國裏的青年文士，沒有一個不在對傳統的思想宣戰的。他們對於庇護傳統思想的有產有權階級，攻擊得尤其厲害。我確信這些誠摯的青年的理想，總有一日實現的。我知道現在的我們正和革命前的俄國青年一樣，是剛在受難的時候。但這時候我們非要一直的走往前去不可！我們即使失敗了，死了，我們的遺志是可以永久生存下去的。所以最後我想學了馬克斯和恩格斯的態度，大聲疾呼的說：

世界上受苦的無產階級者，
在文學上社會上被壓迫的同志，
凡對有權有產階級的走狗對敵的文人，
我們大家不可不團結起來，
結成一個世界共和的階級，百屈不撓的來實現我們的理想！
我確信「未來是我們的所有。」』

郁達夫的論文和創作，其思想和情緒都是相差這樣遠的。

又據錢杏邨以後說：『在新青年上光慈就發表過一篇無產階級革命與文化，在一九二五年於覺悟「新年號」上就發表過現代中國社會與革命文學，並且在一九二四年辦過一個春雷週刊，專門提倡革命文學。又他在一九二〇年到一九二三年所寫的革命歌集新夢和小說集少年飄泊者，在一九二五年也就先後發行了。』蔣光赤（後改為「慈」）在一九二三年前後從俄國回來，受了革命後的蘇聯文學的影響，因而在無產階級的思想和創作上都比別人反映得早一點，料是真的。然而同是因為客觀環境的尚未成熟，終未能像一九二六年郭沫若的革命與文學作為了這一新的文藝運動的宣言書。

不過郭沫若的我們的文學新運動和郁達夫的文學上的階級鬥爭之所以均發表於一九二三年五月，很顯然的在說明文學上的勞動階級意識的反映，是以其在前三個月就爆發了的「二七運動」為背景的。「二七運動」是中國工人第一次轟轟烈烈的大運動，在反封建軍閥鬥爭上顯示了他們的社會的力量。以後在「五卅」，在北伐，他們的力量就愈益強大起來了。因而勞動階級的文學意識，也就由萌芽而生長，成熟，終於在一九二八年以後作為中國文藝思想界的主導勢力而發展下去。

緒論 由「五卅」到「九一八」的文藝思潮之社會背景

一九二五年到一九二七年的中國大革命，乃是半殖民地的中國反帝國主義和反封建勢力的資產階級性的革命。我們分析這次大革命的歷史背景與其全部發展過程之變化，就不難看見牠是在如下的條件與成因之下勃發起來的：

一、國際帝國主義對華的侵略與競爭，在大戰以後日益加劇；巴黎和會與華盛頓會議，不惟沒有緩和列強在中國的矛盾，鬆解中國的束縛，抑且使國際資產階級的衝突日益尖銳化起來。歷次的軍閥戰爭就是爲諸帝國主義所操縱的爭霸戰；這樣就加劇了中國農村破產的危機，整個的國民經濟亦窒息於外國資本的毒焰之中。五四運動就是反抗帝國主義的鬥爭，然這個鬥爭尙未擴大爲反抗一切帝國主義的運動，不過由此展開了反帝的民族革命之序幕。到了五卅運動以後，情形就完全不同了：在勞動階級領導之下，一般有覺悟的大衆開始認識了國際帝國主義是中國民族解放的主要敵人，不推倒帝國主義在華的統治，中國的枷鎖是永遠莫想解除的。

二、中國的民族資本主義，在世界大戰中不可否認的得到了一度暫時的發展。在產業和商業方面由於世界戰爭的猛烈，中國的民族資本有着顯著的活躍。可是大戰以後，中國的民族工業經不起外國資本的競爭，就逐漸衰落下去了；這種情形特別在紡織等輕工業方面表現得最爲明顯。中國的資產階級至是不得不幻滅了，他們要求中國的關稅自主，要求取消領事裁判權，甚至要求取消一切不平等條約。資產階級反對帝國主義的覺醒，最初表現於五四時代，到了五卅時代更是擴大化具體化了。可是資產階級始終沒有徹底反對帝國主義的決心；他們一面懼怕帝國主義的强力壓迫，一方面亦惟恐國內勤勞大衆的抬頭，所以結局他們是表示降服於帝國主義並與封建勢力妥協了。

三、國內的產業勞動階級，隨着資本主義的榨取與封建勢力壓迫之加强，亦在逐漸膨脹其戰鬥的力量，提高其階級的覺醒。他們認識了封建軍閥與帝國主義的狼狽爲奸，認識了資產階級對於他們殘酷的掠奪；覺悟非團結起來作革命的鬥爭，謀自身的解放，是沒有更好的出路的。所以從「二七運動」（一九二三年二月七日京漢鐵路工人反吳佩孚的大罷工）以來，勞動階級的反帝國主義反軍閥反資本剝削的鬥爭，就日益强化起來。他們成了民族革命運動中的主力軍和領導者。

四、辛亥革命並沒有消滅國內反動的封建勢力，在資產階級的民主革命失敗以後，封建的軍閥

與官僚都變成爲國際帝國主義掠奪中國勤勞大衆（農民與工人）最得力的代理人。軍閥，官吏，地主與豪紳，對於農民的剝削祇是有加無已：捐稅，地租，高利貸，兵差，以及各種的封建榨取，使大多數的貧農甚至中農沉淪於飢餓線之下。而軍閥的混戰，各種人爲的天災，都是以使整個的農村經濟加速的崩潰下去。因此廣大的農民羣衆在這一次大革命中成了勞動階級的同盟軍，完全不是偶然的。

五、進步的城市小資產階級，在國際帝國主義與反動的封建勢力猖獗的情況之下，亦感覺得除了革命而外沒有出路。他們多數加入了革命的隊伍，特別以知識分子居多。然而他們極易動搖，在革命需要一嚴重的轉變時，除了少數脚跟站得穩固的份子而外，大多數是動搖，甚至反叛革命了。

六、一九一七年的俄國革命，以及革命後蘇維埃政府放棄舊俄在中國的一切權利，亦是誘發一九二五年到一九二七年大革命的原因。中國有覺悟的民衆都認識蘇聯乃是中國民族解放的良友；同時覺悟中國只有效法俄國革命的精神實行革命，才可以實現中國民族的解放。所以在一九二四年國民黨改組以後，即有「聯俄」政策之決定，就是中俄革命民衆攜手的一個具體表示。

以上就是一九二五——一九二七年中國大革命的社會經濟原因與階級基礎。至於由「五卅」到一九二七年及其以後的社會政治各方面事實的演變，這裏沒有敘述的必要。

這一大革命在文學思想上的反映，就是革命文學以至無產階級文學的提倡與反對，很鮮明的表示了當時代表上面所說的各社會層的文學者對於這一文藝思潮的態度。

創造社的郭沫若、成仿吾一班人，在「五卅」運動前一二年已大改變其文藝態度，批評「浪漫主義」「唯美主義」爲要不得了。在一九二六年已經提出「革命與文學」的關係問題，以後即陸續發表主張「革命文學」或「無產階級文學」的文章。到一九二八年始在文學界引起廣大的注意。這一方面固然因爲這一文藝思想運動的本身的成績，而也由於對當時二大著名作家魯迅和茅盾的進攻，但魯迅和茅盾又不是反革命或根本反對革命文學的人，他們不過對於革命文學提倡者的個人言動表示不滿而已。由於這樣錯認了敵人和精力的誤用，創造社雖然辦了許多刊物，造成了中國文壇上的很熱鬧的「論戰」；然而開始既忽略了對眞正敵人（如「新月派」的資產階級的紳士和鴛鴦蝴蝶派的封建文人）的批判或鬥爭，繼之又缺少世界進步的文藝理論之紹介與研討，「運動」雖然掀起了，但這一文藝思想的內容卻尙並不可觀。雖然也曾由籠統的「革命文學」改進到「無產階級文學」較鮮明的口號，而對於魯迅的階級性還糾纏不清，就「時而資產階級，時而小資產階級，時而封建餘孽」，並且時而又是「一位不得志的法西斯蒂」。太陽社的錢杏邨也在抓住了籠

統的「時代」作文藝批評，以致有「死去了的阿Q時代」的錯誤。

這創造社和魯迅茅盾諸人的「論戰」可以說是進步的小資產階級的知識份子的「內訌」。那知正當雙方「戰」得正酣的時候，「新月的態度」表示出來了，要以資產階級的「健康」與「尊嚴」掃蕩文壇上的一切；梁實秋的文學與革命則不但根本否認了文學與革命的關係，還向雙方都表示了敵對。

封建的文人雖然沒有能力參加「論戰」但也在小報上幸災樂禍的捏造些無聊的文壇消息，他們的「作品」也並未因革命文學運動而受到影響，依然在毒害大衆。

對於革命文學的眞正敵人的認識，和感覺世界進步的文藝理論有趕快多方紹介的必要，是創造社太陽社停止了對魯迅茅盾的攻擊，和魯迅大量的翻譯了進步的文藝理論著作與作品的原因。而這也就是發展到一九三〇年以雙方爲基幹的「中國左翼作家的聯盟」成立的基礎。

這樣由革命文學無產階級文學運動，以至「左聯」的成立，及其以後的左翼文藝的發展，都是以從「五卅」前後的勞動階級的興起和發展爲背景的；不過蘇聯的和世界的無產階級的文藝思想的影響也很重要。創造社太陽社的一般人不過以急進的小資產階級知識份子的「同路人」的形態，倡導了這一運動而已。

第一章　概論——從「五卅」前後到「九一八」的中國文藝

思想界

一九二八年創造社的李初黎在怎樣的建設革命文學一文裏有這樣幾句話：

『一九二六年四月，郭沫若氏曾在創造月刊上發表了一篇革命與文學的論文據我所知道，這是在中國文壇上首先倡導革命文學的第一聲。』

這幾句話引起當時同是提倡「革命文學」的太陽社的錢杏邨的抗議：

『據我們所知道的，革命文學的提倡並不起源於這時：在新青年上光慈就發表過一篇無產階級革命與文化，在一九二五年在覺悟「新年號」上就發表過現代中國社會與革命文學；並且在一九二四年辦過一個春雷週刊，專門提倡革命文學。又他在一九二〇年到一九二三年所寫的革命歌集新夢和小說集少年飄泊者，在一九二五年也就先後發行了。自然那時或許你還在日本，光慈也不像郭君是有歷史的闊人，你或者沒有注意到；不過光慈的革命文學的創作鴨綠江上和死了的情緒，在創造月刊二號上也就發表了。但是我們記不起

在月刊上發表的號數是在郭君的論文前，還是論文後？希望你就近檢閱一下。』

這樣互爭革命文學的發明權或領導權，固然有點近於無聊；然倘一定說革命文學的發動，是起於一九二六年郭氏的革命與文學一文，也是說不過去的。在「五卅」的前一二年，不但蔣光慈已在作「革命文學」，就是郭沫若也在一九二三年五月所作的我們的文學新運動裏要「反抗資本主義的毒龍」和「要在文學之中爆發出無產階級的精神」了。我們從「五卅」前一二年的文藝論文和創作裏發現「革命文學」的意識早已漸漸的潛在的萌芽和滋長，不過促其長成並表面化的，是「五卅」運動以後罷了。這是因為中國的勞動階級跑上歷史的舞台，至遲也應該在「五卅」以後，勞動階級的意識在那時是早已分明了的；如一九二三年二月七日京漢鐵路工人反吳佩孚的大罷工，已經表現出他們的力量，顯示了他們的社會的存在了。至於形成了一種文藝的社會運動，則在政治的大革命高潮過去以後的一九二八年，那是由於有許多知識分子（如創造社中人的一部分）從革命的浪潮裏退了出來，來提倡「革命文學」了。而這「革命文學」的進軍，創造社和太陽社的統帥們是拿魯迅來祭了旗，從魯迅的頭上先開刀了；好像不先把魯迅打倒，革命文學就提倡不起來似的！於是「資產階級的代言人」「中傷革命」「第一個有閒第二個有閒第三個還是有閒」啦；

「小資產階級的根性」啦「時代落伍的印貼利更追亞的自暴自棄」啦；「封建餘孽」啦；「不得志的法西斯蒂」啦……等等都放在魯迅的頭上。

『創造社改變了方向，傾向到革命來，這是十分好的事；但他們沒有改變向來的狹小的團體主義的精神，這卻是十分要不得的！一本大雜誌有半本是攻擊魯迅的文章，在別的許多地方是大書着「創造社」的字樣而這只是爲着要抬出創造社來。對於魯迅的攻擊，在革命的現階段的態度上既是可以不必，而創造社諸人及其他等的攻擊方法，還含有別的危險性。革命現在對於知識階級的要求，是至少使知識階級承認革命。但我們在魯迅的言行裏完全找不出詆毀整個革命的痕跡來，他至多嘲笑了革命文學的運動（他也並沒有嘲笑革命文學的本身）嘲笑了追隨者中的個人的言動；而一定要說他這就是詆毀革命，「中傷」革命，這對於革命是有利的嗎？……革命有給與知識階級的革命追隨者以極少限度的閒暇，使他們多多滲透革命的策略與革命的精神的必要。』

——一九二八年五月畫室作革命與知識階級

創造社不但對魯迅茅盾進行着「論戰」，卽和同一陣營內的太陽社也並非聯合戰線：李初黎在怎樣的建設革命文學裏指摘太陽社的蔣光慈理論的錯誤說：

『在新誕生的太陽「創刊號」上，有一篇蔣光慈君的現代中國文學與社會生活的論文，蔣君在裏面說：

「革命的步驟實在太快了，使得許多人追趕不上。文學雖然是社會生活的表現，但是因爲我們的社會生活被革命的浪潮推動得太激烈了，因之起了非常迅速的變化，這弄得我們的文學來不及表現……如此，我們的文學就不得不落後了。」他以爲只要革命的步驟稍微慢一點，經過了相當的思考過程，有了從容的順序的態度，那麼不管他是第幾階級的作者，張三，李四，老七，老八，都可以寫出幾篇革命的文學。……我知道蔣君有一片婆心，想把文壇的一切衆生都超度到革命文學的天堂，我要勸蔣君不必，而且也是不可能。』

錢杏邨在關於現代中國文學裏駁覆他說：

『其實張三李四老七老八，果眞能如你說的創造社的轉換方向，重行新生，在事實上也是可能的事。不然，只許創造社有轉換方向的特權，那不是只許州官放火不許民家點燈了嗎？』

同時，他又在發表此文的太陽三月號的「編後」鄭重的聲明：

『太陽社不是一個留學生包辦的文學團體，不是爲少數人所有的私產；也不是口頭高喊着勞動階級的文學，而行動上文學上處處暴露着英雄主義思想的文藝組織。』

這顯然是在針對着創造社的。

這樣，無論是創造社對魯迅一般人（所謂「語絲派」）或太陽社對創造社，在文章中大半是

閒話多於理論，文學的論爭變成了人身的攻擊；雖然在「革命文學」以至「無產階級文學的理論」上也漸有開展，但是一九二八年的「文藝論戰」不能不說是有許多筆墨是浪費了的。

太陽社與創造社除意氣之爭而外，在理論上都是提倡「革命文學」或「無產階級文學，」並無不同；現在我們就簡單的看一看創造社與「語絲派」論爭的是些什麼和茅盾對於革命文學運動的意見是怎樣，然後再講一講「新月派」及其他反對者的論調，並以後進步的文藝理論和文學團體的建立。

所謂「語絲派，」當時雖以魯迅爲首要，但魯迅對革命文學的態度，却與在語絲、北新等刊物上發表意見的人不同：他只對「創造社的」革命文學運動或其個人言動表示不滿，並未「嘲笑革命文學的本身；」不但如此，他還對革命文學家提出很好的意見，如他的「當先求內容的充實和技巧的上達，不必忙於掛招牌；」勸革命文學家不要「超時代，」「超時代其實就是逃避，」「已經離開革命」了。他承認文學是「鬥爭」的武器，但他不誇大文學的社會作用，他說『我是不相信文藝的旋乾轉坤的力量的，但倘有人要在別方面應用牠，我以爲也可以，譬如「宣傳」就是。』因此，他承認「一切文藝是宣傳」的辛克來的話，如他說：『一切文藝是宣傳，祇要你一給人看。即使個人主義的作品，

一寫出，就有宣傳的可能；除非你不作文，不開口。那麽，用於革命作爲工具的一種，自然也可以的。」

至於所謂「語絲派」的其他作者（卽當時在語絲、北新上發表對於革命文學問題的文章的人，連郁達夫也在內，所以不是眞正的「語絲派。」）如侍桁，甘人，冰禪和郁達夫等，他們的態度或意見則並不如此。對於創造社在當時所提出的「革命文學的本身」方面的各種問題，表示了不同的或反對的意見。如：

一、創造社主張革命文學或無產階級文學，不一定要無產階級自己來創造；「不怕他昨天還是資產階級，只要他今天受了無產者精神的洗禮，」換句話講，只要他能獲得無產階級的意識，他也就能創作無產階級的文藝。不論他是第一第二階級或資產階級及小資產階級。反之，卽使是無產階級，倘沒有階級的自覺，而受了統治者意識的影響，則他的作品仍不是無產階級的文藝。

甘人說：『以第一第二階級的人，寫第四階級的文學，與住在瘡痍滿目的中國社會裏，製作唯美派的詩歌，描寫浪漫的生活一樣的虛僞；』『他們竟可以從自悲自嘆的浪漫詩人，一躍而成了革命家，昨天還在表現自己，今天就寫第四階級的文學。』

郁達夫則根本否認無產階級文學有成立的可能：『在無產階級專政的時期未達到以先，無產

階級文學是不會發生的。』更無論現在作者應是第幾階級的人了。

二、創造社主張文學是有階級性的『在社會的階級制度沒有與伏赫變以前，無論什麼文學都是反映支配階級的意識形態的文學。』

侍桁說：『藝術家的本身不應該受一切的束縛，只有他對於藝術的良心是支配着他的一切的』。

甘人說『文學是人生的總結之反映，借了個人而表現出來的東西。其本質原是超個人的，所以是無利害的，亦是無階級的。』『人的物質方面可以受限制分階級，而精神生活却不能。因此他雖是第幾階級的人，就不能限定他是第幾階級的作者。』

冰禪說『如果文學都是階級鬥爭的工具，我不知道莎士比亞的戲曲，歌德的浮士德與維持之煩惱，雪萊，渥特渥斯、勃朗寧的詩，以及其他許多作家的作品，如果我們不便下一句「毫無價值」的批判，實在是不容易說他們做了那一階級的武器。』

三、創造社主張文學是宣傳的武器：『一切的藝術，脫不了將自己的階級思想感情及意欲，具象的織入作品之中的一途；因此稱牠爲宣傳的藝術。所以辛克來說「一切的藝術是宣傳，普遍的不可避免的是宣傳；有時是無意識的，——大抵是故意的宣傳。」』

甘人說：『文藝須完全是眞情的流露，一有使命便是假的。』

冰禪說：『藝術與文學不見得都爲了某階級「宣傳」某種主張。假使文學過去的以及現在的都是「非積極的仕奉一階級不可，」則對於一個不相干的階級恐怕就是「味同嚼蠟」了；何以眞正的作品，是永遠爲人所欣賞，永遠使人驚嘆，永遠深刻的感動我們？』『所以，我們只能說「藝術有時是宣傳，」而且不可因此破壞了藝術在美學上的價值。』

四、創造社雖然說：『無產者文藝，也不必就是描寫無產階級；因爲無產階級的生活，資產階級的作家也可以描寫。資產階級生活的描寫，在無產階級的文藝中也是不可缺少的。要緊的是看你站在那一個階級說話。』這好像是對於無產階級文學的內容不加限定，只問作者的世界觀如何了。但是，他們不僅又說：『民衆正在「水深火熱」的壓迫裏面掙扎着的當今，又得了多次革命行動的實際經驗；他們有反抗的熱情，求解放的慾念，如荼如火的革命思想；把這些熱情，慾念，思想，以具體的形象表現出來的就是藝術——文學——的任務，也是主張革命文學者的任務。』——叫作者以革命民衆的一切爲文學的內容，而且對茅盾的幻滅，動搖，追求之描寫小資產階級知識分子表示不滿，同時，他們的「革命文學作品」又多以工農爲描寫的對象，所以這本已不成問題的「革命文學的內容

問題」倒成了問題了。

侍桁說：『文學家自身的一切的感情，不應該發洩出來嗎？只應該描寫農工大衆？雖然毫不了解，只因爲一點淺薄的同情作怪，也硬要描寫！』

甘人說：『文學這樣東西，決不止限於描寫迫近的事物與狹窄的小我爲止；牠的背景不限於作者目前的生活狀況。牠的內容的理智方面，也決不是幾篇幾本理論的書就夠。牠的內容的情緒方面，也不能以狹小的憤慨爲滿足。』

冰禪說：『文藝家如不澈底知道他所描寫的人生，他的目的不是從最深摯的理想中出來，作品一定不會好。』

五、創造社主張唯物的文學論，從經濟基礎上來給文藝現象一個解釋：『生產力的一定的發展程度，決定在社會的生產過程中的人類相互的對立關係，社會形態是爲表現這個關係的。適應這形態的，有精神和風習的一定的狀態宗教，哲學，文學和藝術等是要與這一定的狀態所產生的能力，趣味，傾向及嗜好等一致的。這是思想和文藝的發生緣由因爲思維本是受存在決定的。』『我們生在經濟的基礎變動的時代，這上層建築之一的文藝當然要起變革，而有新的文學，革命文學，無產階級

文學，來代替從來的文學。』

甘人說『文藝所依賴的不是物質的供給，不是吃了珍羞餚饌，便一定作珍羞餚饌的作品。正如我們雖吃了詩人吃的飯，還是作不出詩一樣。在這裏，迷信唯物主義者是束手無策的。』

冰禪說：『人生的方面，是異樣的繁多而複雜；人生苦悶的根源，也恐不是經濟的一件事體（自然是一個最重要的因素；）則所謂革命文學，自不能概括文學的全領域。』『文藝實在是反映着時代環境底種種物質的精神的錯綜複雜的關係，決不是簡單的受着經濟的支配而被作階級的武器了。』『經濟所影響於文藝的，只是薄弱的間接關係；並且也如藤森成吉所說「文藝還要受牠的下層政治宗教的影響」其實文藝也不但受政治宗教的影響，甚至於還受科學的影響，如自然主義受了科學的影響，是誰都知道的事實。』

以上五項，是創造社與所謂「語絲派」其他作者的論爭的要點或意見不同的地方。至於茅盾的意見，則主要的是關於文學的內容問題，其次是革命文學作品的標語口號化和描寫的技術方面：創造社雖然表示了革命文學或無產階級文學的內容，「不必就是描寫無產階級，」然而要看作者「是否站在無產階級立場說話。」所以對於茅盾的幻滅，動搖，追求有如下的批評：

『……這麼的內容，在小資產階級的文藝批評家看來是很好的，描寫小資產階級的根性是十分充足的。描寫小資產階級的認識不充足，無目的空虛的革命，是十分明確的。……這篇作品如果在幻滅之後，找着了一條出路，積極起來革命，不致再幻滅，那麼，仍然是描寫小資產階級的革命的作品，對於社會的潮流有一種領導的作用。可是茅盾先生所寫的根本是個幻滅，「幻滅」的本身作用，對於無產階級是爲資產階級麻痺了小資產階級的革命分子，對於小資產階級分明指示一條投向資產階級的出路，所以對於革命潮流是有反對作用的。也許他所描寫的是客觀的現實，但是單描寫客觀的現實，是空虛的藝術至上論，是資產階級的麻醉劑。所以他所描寫的雖然是小資產階級，他的意識仍然是資產階級的，對於無產階級是根本反對的。

至於他的「動搖」呢？據他自己說：「動搖所描寫的就是動搖，革命鬥爭劇烈時從事革命工作者的動搖。」……他的動搖純然是動搖，資產階級意識完全支配了全作品，對於無產階級的效果依然是反對的；同「幻滅」的效果是一樣的。至於「追求」呢？更無用講是暴露他自己纏綿幽怨激昂奮發的狂亂的混合物，其餘更談不上。』

茅盾在「讀倪煥之」裏有如下的答覆，雖然不是十分針對這兩段的：

『實在當他們忿忿地痛罵我以前，他們對於描寫小資產階級生活的文藝，已經抱着極不應該有的成見。他們對於描寫小資產階級生活的作品，往往不問內容很武斷的斥爲「落伍」。自然，描寫小資產階級生活的

小說中間一定有些「落伍」的人物，但這是書中人物的「落伍」而不是該著作的「落伍。」如果書中人物的「落伍」就認爲著作的「落伍」，或竟是作者的「落伍」，那麼，描寫强盜的小說作家就是强盜了麼？

錢杏邨是主張「力的文學，」主張文學須有創造生活的意義的，所以他不滿意於追求之每個人物都陷於失望，他說：「在全書裏是到處表現了病態：病態的人物，病態的思想，病態的行動，一切都是病態，一切都是不健全。作者在客觀方面所表現的思想，也仍舊不外乎悲觀與動搖。所以，這部小說的立場是錯誤的。」我應該承認錢杏邨的觀察是不錯的：追求是暴露一九二八年春初的知識分子的病態和迷惘。但是錢杏邨說「這部小說的立場是錯誤的」這個結論，我却不敢贊成。我覺得應該在此地有個小小的聲明：追求下筆以前，是很費了工夫來考慮的，最後的決定是差不多這樣：我要描寫在「幻滅」「動搖」以後的一般知識分子是怎樣還想「追求」；然而因爲他們的階級的背景，他們都不肯在正當的道路上追求，所以他們的努力是全部失望。根據了這樣的決定，我把書中人物全數支配爲徒有情熱而不很明瞭革命意義的小資產階級的知識分子，他們沒有正確的認識，所以他們所追求者都是歧途。像這樣的人物不該給他們一個全部失望麼？如果在他們中間插進一位認識正路的人，在病態中洩露一線生機，那或者錢杏邨要滿意些吧？我應該尙能見到這一點，可是我並不做，因爲我相信追求中人物如果是眞正的革命者，不會在一九二八年春初還在追求什麼，他們該是早已決定了道路了。這就說明了追求何以全是黑暗的理由。」

以下是茅盾對於革命文學的內容和描寫的技術方面的意見：

『我勸那些有志者還不如揀他們自己最熟悉的環境而又合於廣大的讀者對象之小資產階級來描寫，我簡直不贊成他們熱心的無產文藝——既不能表現無產階級的意識，也不能讓無產階級看得懂，只是「賣膏藥式」的十八句江湖口訣那樣的標語口號式或廣告式的無產文藝。』

『就我自己的意見說我們文藝的技術似乎至少須先辦到幾個消極條件——不要太歐化，不要多用新術語，不要太多了象徵色彩，不要從正面說教似的宣傳新思想。』

以上略述創造社對於革命文學或無產階級文學的主張，以及魯迅的態度和「語絲派」其他作者與茅盾的意見既畢；在未敘「新月派」及其他反對者的論調以前，我覺得何凝在魯迅雜感選集序裏有幾段論及創造社，太陽社和魯迅等的社會基礎的文字，應該紹介在這裏：

『新興階級的文藝思想，往往經過革命的小資產階級作家的轉變，而開始形成起來，然後逐漸的動員學動民衆和工人之中的新的力量。集中新的隊伍，克服過去的「因襲的重担」，同時，擴大同路人的陣線。這不但在日本，美國，德國，甚至於在蘇聯，也經過波格唐諾夫式的幼稚病，關於這種幼稚病，德國的昆哈會經說過一些小集團居然自以爲獨得了「工人階級的文化代表的委任狀」——包辦代表事務。這大概是「歷史的誤會」。創造社的轉變，太陽社的出現，只在這方面講來，是有客觀上的革命意義的。

然而革命軍進行的時候，「時時有人退伍，有人落荒，有人頹唐，有人叛變，然而只要無礙於進行，則愈到後來，這隊伍也就愈成爲純粹精銳的隊伍了。」（二心集：「非革命的急進論者」）無產階級和周圍的各種小資產階級之間，本來就沒有一座萬里長城隔開着；何況小資產階級又有各種各樣不同的階層和集團呢。

小資產階級的知識階層之中，有些是和中國的農村，中國的受盡了欺騙，壓榨，束縛，愚弄的農民羣衆聯繫着。這些農民從幾千百年的痛苦經驗之中學會了痛恨老爺和田主，但是沒有學會，也不能夠學會怎樣去回答這些問題，怎樣去解除這種痛苦。「舊社會將近崩壞之際，是常常會有近似帶革命性的文學作品出現的。然而其實並非眞的革命文學。例如：或者憎惡舊社會，而只是憎惡，更沒有對於將來的理想；或者也大呼改造社會，而問他要怎樣的社會，却是不能實現的烏託邦。」（三閑集：「現今新文學的概觀」）然而，寬泛些說，這種文藝當然也是革命的文學，因爲牠至少還能夠反映社會眞象的一方面，暗示改革所應當注意的方向。而同時，這些早期的革命作家，反映着宗法封建社會的崩潰過程，時常不是立刻就能夠脫離個性主義——懷疑羣衆的傾向的；他們看得見羣衆，——農民小私有者的羣衆的自私，盲目，迷信，自欺，甚至於馴服的奴隸性；可是往往看不見這種羣衆的「革命可能性」，看不見他們的笨拙的守舊的口號背後隱藏着革命的價值。魯迅的一些雜感裏面，往往有這一類的缺點，引起他對於革命失敗的一時的失望和悲觀。

另一方面，「五四」到「五三」之間，中國城市裏迅速的積聚着各種「薄海民」（Bohemian）——

小資產階級的流浪人的知識青年。這種知識階層和早期的士大夫階級的「逆子貳臣」，同樣是中國封建宗法社會崩潰的結果，同樣是帝國主義以及軍閥官僚的犧牲品，同樣是被中國畸形的資本主義關係的發展過程所「擠出軌道」的孤兒。但是他們的都市化和摩登化更深刻了，他們和農村的聯繫更稀薄了，他們沒有前一輩的黎明期的清醒的現實主義，——也可以說是老實的農民的實事求是的精神——反而傳染了歐洲的世紀末的氣質。這種新起的知識分子，因為他們的「熱度」關係，往往首先捲起革命的怒潮，但是也會首先「落荒」或者「頹廢」，甚至「叛變」——如果不堅決的克服自己的浪漫諦克主義。「這種典型最會輕蔑的瞧着鼻子說：我不是那種唱些有機的工作，實際主義和漸進主義的讚美歌的人。這種典型的社會根源是小資產者，他受着戰爭的恐怖，突然的破產，空前的飢荒和破壞的打擊而發瘋了，他歇斯替里地亂撞，尋找着出路和挽救；一方面信仰無產階級而贊助他，別方面又絕望的狂跳，在這兩方面之間動搖着。」（烏梁諾夫）這種人在文藝上自然是「才子」，自然不肯做「培養天才的泥土」；而「很早就恨恨地磨墨，立刻寫出很高明的結論道：唉，幼稚得很，中國要天才！」（墳——「未有天才之前」）革命的怒潮到了，他們一定是革命的；革命的暫時失敗了，他們之中也一定有些消極，有些叛變，有些狂跳，而表示一些『令人「知道點革命的厲害」』，只圖自己說得暢快的態度，也還是中了才子加流氓的毒。（二心集——「上海文藝之一瞥」）於是要「包辦」工人階級文藝代表的「事務。」

三閒集以及其他雜感集之中所保留着的魯迅批評創造社的文章，反映着一九二七年以後中國文藝界之中這兩種態度，兩種傾向的爭論。自然，魯迅雜感的特點，在那時特別顯露那種經過私人問題去照耀社會思想和社會現象的筆調。然而，創造社等類的文學家，單說眞有革命志願的，（像葉靈鳳之流的投機分子，我們不屑去說到了）也大半扭纏着私人的態度，年紀，氣量以至酒量的問題。至少，這裏都表現着文人的小集團主義。

這時期的爭論和糾葛，轉變到原則和理論的研究，眞正革命文藝學說的介紹，那正是革命普羅文學的新的生命的產生。而還有人說：那是魯迅「投降」了。現在看來，這種小市民的虛榮心，這種「剝削別人的自尊心」的態度，實在天眞得可笑。」

如果說中國在文化思想上有牠的資產階級的代言人，那麼，以前的「現代評論派」的「陳西瀅們，」（再早些當然也還有）現在的「新月派」的「梁實秋們」，就都是。所以對於這次革命文學或無產階級文學運動，「梁實秋們」是非反對不可的。

他們首先在一九二八年創刊的新月月刊第一期上，表示了對於國內一般文藝思想的「態度」（卽新月的態度一文）提出了「健康與尊嚴」二大原則，作爲一切思想的標準。凡是違反這個標準。卽是「妨害健康」「折辱尊嚴」的思想，如該文所謂的「功利派，」「偏激派，」「熱狂派，」「標

語派，」「主義派」……等等，都「不能容許他繼續存在的。」不過創造社的彭康說得好：『「健康」是誰的「健康」「尊嚴」又是誰的「尊嚴？」』『健康與尊嚴，在現在社會變革期中是誰要這兩種東西？你們「認定了這時代是變態是病態，不是常態」嗎？因此你們覺得在這時代裏有損你們的「健康」與「尊嚴？」……這些新興勢力與代表牠的思想和文藝，在支配階級及他的工具們看來，簡直是「折辱尊嚴，」「妨害健康。」……可是事實上，他們能夠維持這樣的「尊嚴」與「健康」嗎？……在現在這樣的「混亂的年頭，」舊支配勢力是注定了要消滅的運命，他們的「尊嚴」與「健康」是無論怎樣都保持不住的。不但如此，「折辱」了他們的「尊嚴，」即是新興的革命階級獲得了尊嚴；「妨害」了他們的「健康，」即是新興的革命階級增進了健康。……他們所列舉起來的思想上的派別，是「隨筆寫下的，」沒有一點根據，亂雜得可笑。』（「新月的態度」底批評）

其次梁實秋在新月上發表他的文學與革命一文，才是針對着革命文學或無產階級文學而發的意見。他說：

『革命究竟是怎麼一回事？……革命運動的真諦，是在用破壞的手段打倒假的領袖，用積極的精神擁戴真的領袖。……文學家並不表現什麼時代精神，而時代確是反映着文學家的精神。……偉大的文學乃是基於

固定的普遍的人性，從人心深處流出來的情思才是好的文學。……文學家所代表的是那普遍的人性，一切人類的情思，對於民衆並不負着什麼責任與義務，更不會負着什麼改良生活的担子。……文學家不接受任誰的命令，除了他自己的內心的命令。……無論是文學，或是革命，其中心均是個人主義的，均是崇拜英雄的，均是尊重天才的，與所謂的「大多數」不發生若何關係。……一切的文明，都是極少數的天才的創造。科學，藝術，文學，宗教，哲學，文字，以及政治思想，社會制度，都是少數的聰明才智過人的人所產生出來的。……大多數就沒有文學，文學就不是大多數的。……「無產階級的文學」或「大多數的文學」是不能成立的名詞，因爲文學一概都是以人性爲本，絕無階級的分別。……文學是沒有階級性的。』

對於這種「人性」—「天才」—的典型的資產階級的文學論，創造社的馮乃超評駁之說：

『天才是什麼？……離開社會，不能想像個人；社會是個人的集團，然而這裏的個人並不是孤立的個人。超時代或超社會（階級）的個人的幻影只配在空想家的腦中徘徊。我們說個人的時候，他是社會人的個人，歷史上的個人。個人受着環境的決定，同時又受着歷史的制約。天才是特別的個人。在社會及在歷史的當中，他的任務，因爲占着特殊的地位，遂行特殊的勞動，有時是很大的。然而，我們知道人類的意志不是自由的，牠常受外的關係的決定。但是個個人的外的關係是社會的關係，（在該瞬間的家族，團體，職業，階級，總社會狀態的生活關係）因此，他的意志爲外的境遇所決定，就是說他從外的境遇引出其活動的動機。諸葛孔明不會發明飛行

機，只能做出木牛流馬；愛迪生才能有種種電氣機器的發明。……他的天賦即使很厚，也不能在空洞的「無」中生出「有」來。……文藝領域的天才也何嘗不是一樣。

文學，牠依然是人類所需要的時候，誰能反對文學是人性的表現呢？這個定義是非常的妥當，同一樣的程度，又是非常的空泛。……「文學是人性的表現，」「宗教是宗教思想的作用，」這樣的說明簡直等於沒有說明，不外是同義語的疊用。……討論「文學是人性的表現」這與黑人的皮膚是黑色的一樣，同是無聊的問題。不過為拒絕革命文學的存在，這個態度就是他窮餘的辦法。這個文學理論不特是否認文學的階級性，而且，封建制度的代言人可以利用牠來保存國粹，平民社會的代言人可以利用牠來擁護自己地位的安全。……人間依然生活着階級的社會生活的時候，他的生活感覺，美意識，及人性的傾向，都受階級的制約。……「大多數就沒有文學，文學就不是大多數的，」這句話的裏面說盡「階級性」支配到文學上來的秘密，因為他所能曉得的是奉侍上流階級的文學。」

——評駁梁實秋的「文學與革命」

此外，與「新月派」同樣反對無產階級文學，並根本否定馬克斯主義的文化理論的人們，有莫孟明，謙弟，尹若，柳絮等。他們反對一切「階級的」文學，提出「無階級的」「民衆文學」的口號；貌似積極而且澈底，實則是像魯迅所說的「非革命的革命急進論者，」「或者憎惡舊社會，而只是憎

惡，更沒有對於將來的理想；或者也大呼改造社會，而問他要怎樣的社會，卻是不能實現的烏托邦。」

然而，這幾位先生是有「理想」的，那就是他們沒有方法實現的「安那其主義」的烏托邦。在這樣的世界裏而要提倡「無階級的民衆文學」，也就等於這種烏托邦。不過他們是借着光明堂皇的反對一切「階級的」文學之名，實行其反無產階級文學之實罷了。方法是較比梁實秋進步了的。但是因爲空洞，也就沒有什麼影響。

從前面所說過的看來，魯迅和茅盾都不是根本反對無產階級文學的人，創造社和太陽社可以說是錯認了敵人了。現在眞正的敵人「新月派」及安那其主義者，既然肆意的向進步的文化思想和文藝理論進攻，向雙方都表示了敵對；雙方如仍繼續的自相鬥爭，徒使敵人在旁邊觀戰，豈非大大失計！於是有化除一切成見，在同一目標之下團結起來的必要。和魯迅以後在「左聯」成立時所說的一樣：

『我以爲聯合戰線是以有共同目的爲必要條件的。我記得好像曾聽到過這樣一句話：「反動派且已有聯合戰線了，而我們還沒有團結起來！」其實他們也並未有有意的聯合戰線，只因爲他們的目的相同，所以行動就一致，在我們看來就好像聯合戰線。而我們戰線不能統一，就證明我們的目的不能一致，或者只爲了小

體，或者還其實只爲了個人，如果目的都在工農大衆，那當然戰線也就統一了。」

——對於左翼作家聯盟的意見。

然而，這「目的都在工農大衆」的認識，對於作者是需要科學的文藝論著和新的社會科學著作的輸入，使大家認淸友敵並如何去進行戰鬥的。所以一九二九年和一九三〇年魯迅翻譯了盧那卡爾基和蒲力汗諾夫的藝術論著，大量的新的社會科學書籍的輸入，以及創造社、太陽社和其他人們的科學的文藝論的紹介，實爲一九三〇年「左聯」成立以前所必需，而過去大家所以弄得友敵不分，也就因爲對於科學的文藝論「有些胡塗」（魯迅語）的緣故。

於是以魯迅、茅盾和創造社太陽社雙方作家爲基幹的「中國左翼作家聯盟」就於一九三〇年三月二日在上海成立了，並發出了他們的宣言：

『我們的藝術是反封建階級的，反資產階級的，又反對失掉社會地位的小資產階級的傾向。我們不能不援助而且從事無產階級藝術的產生。

我們的理論要指出運動之正確的方向，並使之發展，常常提出新的問題而加以解決，加緊具體的作品批評，同時不要忘記學術的研究，加强對過去藝術的批判工作，介紹國外無產階級藝術的成果，而建設藝術的理

論。」

以後他們確「常常提出新的問題而加以解決，」如「大衆文藝」問題和「第三種人」問題(因不屬本文範圍，故從略)等等。

「左聯」成立不久，即一九三〇年六月，另一部分文人發表了他們的「中華民族文藝運動宣言，」提倡所謂「民族主義文學，」與「左聯」敵對，其代表文人如王平陵，葉秋原，朱應鵬，黃震遐，李贊華，邵洵美等，出版前鋒月刊，文藝月刊等。他們的宣言說：

『我們很明瞭藝術作品在原始狀態裏，不是從個人的意識裏產生，而是從民族的立場所形成的生活意識裏產生的。在藝術作品所顯示的不僅是那藝術家的才能，技術，風格和形式，同時在藝術作品內顯示的也正是那藝術家所屬的民族的產物。……

文藝的最高的使命，是發揮他所屬的民族精神和意識。換句話說，文藝的最高意義就是民族主義。』

他們除了提出一個「民族主義」的文學口號以外，理論則模仿泰納(Taine)的「民族性」說；所以實踐起來，就非眞正的「民族主義」的創作，反有違於「中華民族的解放」了。其作用是和梁實秋們差不多的。

「九一八」發生以後，「發揮他所屬的民族精神和意識」的「民族主義文學」者們，除了出版一部並無反帝情緒僅只表現個人的英雄主義的大上海的毀滅（黃震遐作）以外，反而不見活動了。

此後的文藝思想，就在「左聯」的影響之下向前推進。一直到「八一三」全國抗戰發生，文藝思想界才改變了牠過去的局面；而各派作家之間團結禦侮的表示，是在魯迅逝世前就已經有了。

第二章 創造社的革命文學主張

一 創造社的進步

『創造社傾向於無產階級的文學，想把革命與文學結婚，表面看着雖然是從今年的新正開始，但仔細地考查起來，却絕不是突然的。他們之所以在今日發酵了，也實是經了很長久時間的醞釀。第一、郭沫若先生是創造社中最明顯的，他在好久之前便信過列寧，譯過社會組織與社會革命，前年又在創造月刊上作了一篇革命與文學。其餘的人們雖然不似郭先生這樣明顯，確也在口頭中常常露出同情無產階級的話來，並且前年還到黃埔去革過命，當然無形中也許受了革命的氛圍所染化，這次臨着「重打鼓另開張」的好機會，自然要把態度變得百分的清楚，向中國寂寞的文壇來叫嚷。』

——一九二八年侍桁作評「從文學革命到革命文學」

這一段話固然表示侍桁不滿意于創造社「向中國寂寞的文壇來叫嚷，」但也說明了「創造

社傾向于無產階級的文學，」「不是突然的，」「是經了很長久時間的醞釀。」這當然有牠的社會原因的，我們在上面已經說過了。不過創造社文藝思想的轉變雖然爲時較早而適應已成熟的社會情勢，大聲急呼「革命的文學，」由此以形成一文藝新運動者，則爲一九二六年郭沫若的革命與文學的發表。他在本文的末一段說：

『青年！青年！我們現在處的環境是這樣，處的時代是這樣；你不爲文學家則已，你們既要矢志爲文學家，那你們趕快要把神經的絃索扣緊起來，趕快把時代的精神提着。我希望你們成爲一個革命的文學家，不希望你們成爲一個時代的落伍者。這也並不是在替你們打算，這是在替我們全體的民衆打算。徹底的個人的自由，在現在的制度之下也是求不到的；你們不要以爲多飲得兩杯酒，便是什麼浪漫的精神；多做得幾句歪詩，便是什麼天才的作者。你們要把自己的生活堅實起來，你們要把文藝的主潮認定！你們應該到兵間去，民間去，工廠間去，革命的漩渦中去！你們要曉得我們所要求的文學，是表同情於無產階級的社會主義的寫實主義的文學；我們的要求已經和世界的要求是一致，他們昭告着我們，我們努力着向前猛進！』

從這以後，一直到一九二九年，都可以說是屬于這一運動的範圍；我們現在就來看看創造社一般人在這幾年期間對於「革命文學」或「無產階級文學」的重要主張是什麼，因爲這些重要主

張也就是當時「文藝論戰」的中心問題：

二　為什麼要提倡革命文學？

這在現在是不成問題了，我們知道這是一九二五年到一九二七年大革命時代必有的意識形態方面的反映，但在當時是頗費了一番解釋的：

成仿吾在從文學革命到革命文學裏說：

『資本主義已經發展到了最後的階段（帝國主義），全人類社會的改革已經來到目前。在整個資本主義與封建勢力二重壓迫下的我們，也已經曳着跛脚開始了我們的國民革命，而我們的文學運動（全解放運動的一個分野）却還睜着雙眼在青天白日裏找尋已往的迷離的殘夢。

我們遠落在時代的後面。我們在以一個將被「奥伏赫變」的階級為主體，以它的「意德沃羅基」為內容，創製一種非驢非馬的「中間的」語體，發揮小資產階級的惡劣的根性。

我們如果還挑起革命的「印貼利更追亞」的責任起來，我們還得再把自己否定一遍；我們要努力獲得階級意識，我們要使我們的媒質接近農工大衆的用語，我們要以農工大衆為我們的對象。

換一句話，我們今後的文學運動應該爲一步的前進，前進一步，從文學革命到革命文學。』

這是說政治社會方面已有國民革命的新運動，在文學方面不應再停留在「五四」時代，應前進一步，提倡革命文學。

『民衆正在「水深火熱」的壓逼裏面掙扎着的當今，又得了多次革命行動的實際經驗，他們有反抗的熱情，求解放的慾念，如荼如火的革命思想。把這些熱情，慾念，思想以具體的形象表現出來的就是藝術——文學——的任務，也是主張革命文學者的任務。』

——馮乃超作評駁梁實秋的「文學與革命」—

『藝術活動是社會生活中的一個分野，……站在無產階級立場的文藝作家，應該以無產階級的意識，感情及意志，去暴露各種社會事實的眞相，促進及鼓動無產大衆及中間分子的革命鬥爭爲目的而從事創作。這是覺悟的文藝作家當面的任務，也是無產階級藝術論的目前大綱。』

——谷蔭作檢討「檢討馬克斯主義階級藝術論」—

『無產階級藝術，是有爲無產階級解放的宣傳煽動的效果，宣傳煽動的效果愈大，那麼這無產階級藝術價值亦愈高。無產階級的藝術決不像有產階級的藝術般的看起來是有趣味的東西，牠是給人們的意欲以激動，叫人們從生活的認識到實踐行動革命去。』

革命文學或無產階級藝術，是因爲牠能具體的表現大衆的反抗的熱情，求解放的慾念及革命思想，以激動大衆去作革命鬥爭，所以有提倡的必要。

——忻啓介作無產階級藝術論

『勞苦羣衆……他們是受經濟的物質的壓迫，生來沒有求學的機會，不知不覺受了統治階級的宣傳，不但喜歡攤簧花鼓戲等，並且很希望有眞天子出現。但是我們不能武斷的說這就是「勞苦羣衆」的要求我們是要努力喚醒他們的階級意識；……怎麼去喚醒呢？當然不僅用革命文藝，而且有旁的更具體的方法。』

——克興作評茅盾的「從牯嶺到東京」

『普羅列塔利亞從一切有產者意識的解放過程，卽同時是普羅列塔利亞解放過程中的激烈的意識爭鬥。……一切有產者的觀念形態，事實上已成了社會發展的障礙物，如果我們要企圖全社會構成的變革，這些障礙物，是須得粉碎的。然而因爲魯迅不能認識這種意識鬥爭的重要性及其實踐性的緣故，所以他說：「剝去和抗爭，」也不過是「咬文嚼字」，並非「直接行動。」可是呀，這回可不能只是「直接行動」便算完事了。

所以，要粉碎這些障礙物的有產者觀念形態，當然要有一個能夠粉碎牠的武器才可以。卽以文藝方面而論，無產者文藝，不得僅是一個觀照的東西，應該是一種有破壞力的物力。因此，我主張「我們的作品，是由藝術

的武器，到武器的藝術。」

——李初黎作答魯迅「醉眼中的朦朧」

這二段是說意識鬥爭的重要，而革命文學運動是意識鬥爭的一翼，所以是「武器的藝術，」應該提倡。至於文中所說「魯迅不能認識這種意識鬥爭的重要性及其實踐性。」魯迅那一段話的意思是否如此，留待講「魯迅的態度」時再說。

三　對於革命文學的作者、內容及作者世界觀的主張

革命文學或無產階級文學的作者，應該是無產階級呢，還是非無產階級？這是創造社一般小資產階級文人而提倡無產階級文學最受人攻擊的問題。固然他們中有些人的生活與言論的不相一致，以及狹小的集團的自吹自打的不可一世的精神，也是招致反感的原因。我們現在就看看他們對於這一問題是怎樣的主張罷：

『無產階級在資本制度的統治底下，他自然有自己獨有的意識，來觀查現社會。但是他因爲在經濟的壓迫底下，賣盡一天的勞動力，才能勉强支持一天的生活。你要他悠然自在的去讀書，已經不可能，更說不上去用

向來握在上層階級手裏的文字武器來宣傳自己的階級意識，來創造自己階級的文學。况且他在資本制環境的統治裏面，必然要受許多資本制的意識的宣傳，把他自己獨有的意識的一部分或大部換來統治階級的意識，這是避免不了的。所以他在沒有階級的自覺以前，他雖然對於上層階級有一部分的鬥爭，這不過是自然發生的鬥爭，隨起隨滅，絲毫不能同資本制作根本的對立。在意識方面呢，由於他的環境和他的生活，根本同上層階級的不同，固然無論如何受資本制的宣傳，依然是有一部分或大部分的意識同上層階級的對立。但是這是自然發生的意識，更說不上他能把自己的意識形態去從根本上批判上層階級的意識形態。——

至於文學上也是同樣，在無產階級沒有階級的自覺以前，要他創作反映這無產階級意識形態的文學是不可能的事。也許他們有所創作，在他們沒有階級的自覺以前，這種創作必然的要反映有產者的意識形態，不是無產者的文學。反之把以前的文學作一篇總結算，同時在無產階級的意識上創作無產階級文學的人，都大半是革命的知識分子。固然獲得了階級意識的無產者可以創作無產階級的文學，但是不能說只限於無產階級，革命的知識分子是沒有資格的。……

在這經濟基礎根本變革的時代，不限定非無產階級不能創造的東西；革命的知識分子是可以把以前的文學清算，同時在嚴密的社會科學的基礎上，指示將來文學的出路。這革命的知識分子雖然屬於小資產階級，由於鬥爭的結果，他是可以拋棄自己的階級，而降於無產階級的人們；所以他不是替無產階級建設他們的文

學，而是他自己建設自己階級的文學。』

——克興作評駁甘人的「拉雜一篇」

『無產階級藝術，完全是無產階級自身之事故，須由無產階級者自身來創造——這樣解釋，怕沒有異議的人吧？可是事實上是疑問出來了。怎樣人才算純粹的無產階級者？一定要在工場農圃裏工作的人嗎？曾經在工場農圃工作過的，而許久前起到現在從事於藝術的，是不是可算純粹無產階級者？

事實上，無產階級的文化，（藝術是文化現象的一部門，）不一定是由無產者自身來造的。創定無產階級學藝基礎的馬克斯，恩格斯，與最初無產階級革命的導師列寧，那個是純粹無產階級出身的？新興的階級，不一定常常是自身來做自己所必要的文化要素；將在滅亡去的階級中的有力代表者，毅然和自己生來的境遇斷絕，來加入新社會的勢力。而新興階級，也爲創造自己必要的文化，遂利用他們的力量的事實是很多的。尤其在新興階級發達初期時，這樣事爲毫無稀奇。反之，事實上作者是無產階級出身的，或現在仍在工場農圃工作着的人，而作品仍不脫神秘，象徵，頹廢的形體的也很多。所以結局是由作品的殊質，而不是由作品或作者所屬階級來作標準去決定牠是無產階級的與否。』

——忻啓介作無產階級藝術論

創造社其他人們的意見，也都和克興及忻啓介的差不多，這裏不再多引了。那麼，作者既然不必

一定是無產階級，作品的內容當然也不一定要寫無產階級的生活了：

『無產者文藝，也不必就是描寫無產階級。

因爲無產階級的生活，資產階級的作家也可以描寫。

資產階級的描寫，在無產階級的文藝中也是不可缺少的。

要緊的是看你站在那一個階級說話。

普羅列塔利亞特中有革命的工賊存在。

從普羅列塔利亞特出身的文士，也不能保無「文賊」。

所以無產者所作的文藝，不必便是普羅列塔利亞的文藝。

反之，不怕他昨天還是資產階級，只要他今天受了無產者精神的洗禮，那他所作的作品也就是普羅列塔利亞的文藝。

在階級快要決裂的時候，有一小部分的權力階級竟脫離舊的關係，投入革命階級——掌握將來的階級。

從前有一部分貴族投向有產階級，現在也有一部分有產階級投向無產階級；那一部分能够瞭解這種運動的有理想的資本家便是如此。』

——郭沫若作桌子的跳舞

郭沫若這一段話，不但表示了無產階級文學的內容「不必就是描寫無產階級」；也說明了作者那怕昨天還是資產階級，只要他站在無產階級立場說話，就是無產階級文學作家。這樣就關聯到作者的世界觀問題：

『如果我們要站在無產階級的世界觀上，描寫暴露小資產階級的生活，為革命潮流打出一條出路，使小資產階級的知識分子站到無產階級領導之下來，這是大該而特該的了！如果站在這個立場上，不但應該描寫小資產階級，並且應該暴露資產階級；不但是專為勞苦羣衆的工農訴苦。』

『要規定某作品的價值，必須要看他的內容，是否能對社會潮流起作用，起什麼作用？據茅盾先生自己的介紹：幻滅描寫的主要點是幻滅，「主人公靜女士當然是一個小資產階級的女子，理知上是向光明，要革命的；但感情上則每遇頓挫便灰心，也不能持久的。沉消之後感到寂寞便又要尋求光明，然後又幻滅：她是不斷的在追求，不斷的在幻滅。」這麼的內容，在小資產階級的文藝批評家看來是很好的，描寫小資產階級的根性十分充足的。描寫小資產階級的認識不充足，無目的，空虛的革命，是十分明確的。我們相信有許多小資產階級受了革命潮流的推動，莫明其妙的起來革命，「彷彿明天就是黃金世界」；可是看見資產階級反動起來，又會害怕；看見無產階級激化起來，因為同他們本身利益有了衝突，於是又起幻滅，對於革命的憧憬既幻滅了，又怕別人罵反革命，又不得已把革命的招牌掛起；掛起了革命的招牌，仍舊是幻滅。正是「不斷的在追求，不斷的在幻

滅。」但是用社會科學的眼光看來，這種幻滅追求的循環，却不是什麼精神特有的神秘，根本是不能棄掉他們本身以物質上的利益和反抗資產階級壓迫的衝動所起的矛盾。如果他們的環境急遽的破產了，那麼他們必會積極的趨向革命，認識革命，再不起幻滅；如果他們的環境仍然是不變，他們仍然是要幻滅的。這篇作品如果在幻滅之後，找着了一條出路，積極起來革命，不致再幻滅，那麼，仍然是描寫小資產階級的革命的作品，對於社會的潮流有一種領導的作用。可是茅盾先生所寫的根本是個幻滅，（粘守題目，在舊文學上或者是一種好的現象。）「幻滅」本身作用對於無產階級是爲資產階級麻痺了小資產階級的革命分子，對於小資產階級分明指示一條投向資產階級的出路，所以對於革命潮流是有反對作用的。也許他所描寫的是客觀的現實，但是單描寫客觀的現實，是空虛的藝術至上論，是資產階級的麻醉劑。所以他所描寫的雖然是小資產階級，他的意識仍然是資產階級的，對於無產階級是根本反對的。

『至於他的動搖呢，據他自己說：「動搖所描寫的就是動搖，革命鬥爭劇烈時從事革命工作者的動搖。」……他的動搖純然是動搖，資產階級意識完全支配了全作品，對於無產階級的效果依然是反對的；同幻滅的效果是一樣的。至於追求呢，更無用講，是暴露他自己纏綿幽怨激昂奮發的狂亂的混合物，其餘更談不上。』

『我們要知道舊文學所以成爲統治階級的文學，並不因爲描寫過封建地主，資本家等，而是因爲牠所反映的意識形態，是利於統治階級，擁護他們的階級利益的意識形態。譬如茅盾的幻滅，雖然描寫幾個小資產階

級，但是因爲他所描寫的幻滅，只是幻滅只是機械的客觀描寫；除描寫幻滅以外，更無其他目的。很顯明的反映了資產階級的藝術至上主義。在這革命潮流急遽發展的時期，很容易爲統治階級削弱革命的勢力，使一般小資產階級迷離彷徨，所以牠的效果確是反動的。』

——克興作評茅盾的「從牯嶺到東京」

無論作者是什麼階級的人，無論作品內容寫些什麼，而作者必須有進步的世界觀——無產階級的世界觀；創造社提出了這意見是對的。不過克興上面幾段批評茅盾三部曲的文章，斷定其中是「資產階級意識」，（當然是資產階級的世界觀）該作品的社會作用「是資產階級的麻醉劑；」凡是讀過三部曲的人們大約都會覺得不是這樣簡單的。茅盾在讀「倪煥之」裏也曾有所答辯，留待講「茅盾的意見」時再說罷。

四　革命文學的創作方法

作者的世界觀是創作方法的基礎，但除此以外創造社還提出了其他的意見：

『最後茅盾先生還提出了文藝技巧的問題，這却是大問題。不過據我看，以後革命文藝是應該推廣到工農羣去；那末文句應該通俗化，應該反映工農的意識。因為他們的社會生活是現實的工作，所以他們的意識是具體的現實的；作抽象的虛玄的描寫，他們根本不會了解的。這麼一來，「新寫實主義」也許是客觀環境所要求。……工人的意識是使新寫實主義發生的大原因。茅盾說有兩點不能把新寫實主義移來：「第一是文字組織問題，照現在的白話文，求簡鍊是很困難的。」這也未見得；我們真正的白話，是傳達我們的感情思想最簡便的武器，真能照白話作文藝作品，怎麼一定會繁雜呢？第二個理由，說簡練了的描寫是否在他們（小資產階級）了解上發生困難，這完全不成立。……至於茅盾又說：「不要太歐化，不要多用新術語，不要太多了象徵色彩，不要從正面說教似的宣傳新思想。」這也要看當時的客觀情形來決定，不是預先可以立條文的。如果一般的文化程度高，歐化一點，倒也可以擴張國語。至於說以前的作品却全犯了這個毛病，那是對的。』

——克興作評茅盾的「從牯嶺到東京」

『我們要使我們的媒質接近農工大眾的用語，我們要以農工大眾為我們的對象。……』

『創造社素來對於完成我們的語體非常努力，牠的作家們沒有一刻忘記這一方面的努力；實際上他們的成功由於這一方面努力的亦不少但他們以前的三個方針：A、極力求合於文法，B、極力採用成語，增造語彙，C、試用複雜的構造。他們在應用這三個方針的時候，做夢也沒有想到他們會與現實的語言相離那麼遠！』

——成仿吾作從文學革命到革命文學

關於作品所用的文字，一致主張「應該通俗化」或「要使我們的媒質接近農工大衆的用語；」而克興說「歐化一點，倒也可以擴張國語，」成仿吾則對於白話文的文言化和歐化懺悔似的說：「極力採用成語，增造語彙，」「試用複雜的構造，」「做夢也沒有想到會與現實的語言相離那麽遠！」同時馮乃超在上面引過的一段文字裏，也說白話文是「非驢非馬的中間的語體。」一九三二年的「大衆文藝」問題和一九三四年的「大衆語」的提倡及反白話文的論爭，都在這裏看到一點萌芽。這是關於創作方法的文字形式的，至於創作的理論方面應該怎樣呢：

『革命文藝家應該用辯證法唯物論的眼光，來分析客觀的現實，把這客觀的現實再現於他的作品。即是講，革命文藝不可不立足於客觀的具體的美學上。如果革命文藝眞正站在客觀的具體的美學上，才能眞正同舊文學根本對立，才能眞正化爲無產階級文學。』

——克興作評茅盾的「從牯嶺到東京」

『我們的文藝，當然不是孤立的個人的描寫，不可不是階級的集團的自我的描寫。我們的描寫當然不是抽象的，以認識曲線的一部爲全體而無限的擴張，使牠成爲一朵虛玄的花。因爲我們的描寫，是由無產者的客

觀的認識觀察現實的生活，由事物的媒介性，事物的過程上，全體性上，內的聯絡上觀察而來的。……

我們怎能達到創作這種文學的目的呢？當然第一，是離不了具體的革命的行動。第二，要把由矛盾的發展得來的現實生活的印象，調和的，全面的，實驗的去描寫。第三，由這方法所創造而來的全體，應該為提高無產階級的生活水準，當作組織的鬥爭的工具去使用。自然這三個條件不可不完全統一的去實行：如果缺乏第一個條件，全體不過是虛構；如果缺乏第二個條件，那麼我們就沒有了藝術；（自然不是指從來的藝術）如果缺乏第三個條件，那種作品不過是作者個人的手淫。』

——克興作評駁甘人的「拉雜一篇」

『譬如我們要表現「五卅」，我們即使沒有跳在那個漩渦之中，我們可以去訪問那時的當事的人，可以考核當時的文獻，經過相當的縝密的研究，我可以相信我們一定可以生出一個偉大的直觀，激剌我們的創作慾。又譬如我們要表現工人生活也是一樣，我們率性可以去做工人去體驗那種生活。像辛克來（Upton Sinclair）的石炭王一類的作品，那沒有到炭坑裏面去研究過，是絕對寫不出的呀！』

——郭沫若作桌子的跳舞

僅有進步的世界觀，（這也須在實踐中才能得來）僅有文藝創作的理論知識，是不夠了；必須要有「具體的革命的行動」，必須要「去體驗那種生活」，換句話講，就是創作應以實踐為基礎。

五　文學的階級性

從上面所引的那些段文字裏，已可以看出「階級」的思想在貫串着立論的各方面；現在再引幾段「文學是有階級性的」的系統主張在下面。雖然我們現在對此，已覺得是老生常談，平淡無奇了；但在當時是最不為文人學者所了解，而惹起了許多理直氣壯的反對的：

『在社會的階級制度沒有奧伏赫變以前，無論什麼文學都是反映支配階級的意識形態的文學。任憑作家是什麼階級的人，在他沒有用科學的方法，去具體的分析歷史的社會的一般現象，解釋社會現實的運動以前，必然地他不能把一切支配階級的意識形態克服，他的作品一定要反映支配階級的意識，為支配階級作鞏固他的統治的工作。漠視民衆現實的生活，將合理的生活建設在虛玄的幻影上。也許他們生在和圍繞他們的社會不調和的裏面，作些暴露支配階級的罪惡，表面上為羣衆的痛苦吶喊，但是他們並不是超越階級鬥爭，而是站在支配階級的立場，注射人道主義的麻醉藥，幻想永久不變的仁愛，教支配階級怎樣去巧妙的施行剝削欺騙，教支配階級連羣衆的最後一滴血通同榨光了。——

就是中國古時，向來明瞭的把文學定義作「文以載道」；這種「道」當然不是被支配階級求解放的「道，」而是支配階級完成他們的統治的「道。」由這樣看，中國早已痛快的把文藝看做支配階級宣傳的工

具。」

——克興作評駁甘人的「拉雜一篇」

馮乃超在駁梁實秋的「文學是人性的表現」里，如下面的三段也說明了「文學的階級性」：

『在階級社會裏面，階級的獨占性適用到生活一般的上面言語，禮儀，衣食住，學術，技藝乃至一切的生活內容。這决不是德謨克拉西的，是有階級性的。貴族王孫，他的「人性」就是「落花秋月」一類的感慨，和晨昏囚在黑暗的工人，不會發生任何的關係。這樣看來，怪不得「德謨克拉西的精神在文學上沒有實施的餘地」同時，要梁先生明白的，王孫們的「人性」這就說不着是「全人類的公同的人性」了。「假如人人都有文學的品味和夙養」（請你睜開眼看看現實的社會！）這是事實嗎？——若果藝術是沒有階級性的話，同一時代同一社會裏的藝術，又是當時的社會人的美意識不能不是一樣的；然而十八世紀末葉法國王朝的好尚，所謂牧歌調，感傷主義，煩瑣主義，爲什麼竟被不惰熱的合理主義的市民藝術的古典主義所驅逐？這樣的質問，「人性」能給我們以滿足的解答麼？不，絕對的不能！牠的解答卻在藝術的階級性裏面。——人間依然生活着階級的社會生活的時候，他的生活感覺，美意識，及人性的傾向，都受階級的制約。「吟風弄月」這是有閑階級的文學；「剝除資本主義的假面，卻又向農民大衆說忍耐」這是小資產階級的文學，贊美資本家的雄獅，貶謫民衆是分食餘瀝的羣小獸類的文學，是反革命的文學。這不是無端的加人身上的「罪名」，而是根據作品的內容

思想在階級社會中所演的任務引導出來的結論而且事實上這些文學是偶然的存在；況且梁教授又說得好：「大多數就沒有文學文學就不是大多數的，」這句話說盡了「階級性」支配到文學上來的秘密，因爲他所能曉得的是奉侍上流階級的文學。』

——馮乃超作評駁梁實秋的「文學與革命」

『他們愛說：文學是爲全人類的，文學是無階級性的，文學是沒有什麼革命不革命的。當然，他們的「人類」原是把無產階級的「牛馬」除外了的；你們根本不承認無產階級，當然是沒有階級——「牛馬」那能和「人類」對立而成爲階級呢？你們是根本反對革命，當然是沒有什麼革命不革命呀！「爲全人類」這樣的大語，我們暫且不要談，我們讓一點價說一個「爲大多數的人類」罷：這樣的時候你的立脚點怎麼樣？

我們的文藝是要爲大多數的人類的時候，那我們就不能忽視產業工人和占人類中最大多數的農夫；但這些又是你們的仇敵。你們還能說，文藝是無階級性的嗎？老實說一句你們的所謂「爲全人類的文藝」就是不革命甚至反革命的文藝，我們只爲大多數的人類的文藝；就是革命的文藝不消說我們是低你們一級啦。你們還是要反對嗎？！唔那你們最好是說我們的不是文藝。』

——郭沫若作桌子的跳舞

「那你們最好是說我們的不是文藝」的戰法，在郭沫若說這話的三四年以後，（即一九三二

年討論「文藝創作自由問題」時）蘇汶是採取了；他說「你假使眞是一個前進的戰士，你便不會再要文藝了；」「終於，文學不再是文學」了。他是想用這種戰法，去取消革命者的文學的武器，好像對人們說：「革命者還是革命要緊；革命者的文學就只有行動，本來不是什麽文學。」然而，創造社一般人在一九二八年前後的革命文學作品技術上確有「標語口號文學」的毛病，以致使人感覺着「不是什麽文學。」不過這毛病以後也逐漸減少改正了；中國的文壇上終於有像八月的鄉村那樣的作品出現。

六　文學的宣傳作用

「文藝是廣義的宣傳工具，」這在現在，除非是藝術至上論者，大約沒有不同意的了。但是，在十年前，因爲當時的革命文學作品的標語口號化，因爲當時創造社的文藝理論還未足以透澈的解釋這一問題；「文學是宣傳」的一句話使許多人大不以爲然，尤其是「新月派」的「梁實秋們」。創造社對於這一問題在當時是怎樣解釋的呢：

『一切的藝術，脫不了將自己階級的思想感情及意欲具象的織入作品之中的一途，因此稱他爲宣傳的

藝術。所以由這個意義講，無論牠是資產階級的，或者是無產階級的藝術，都可稱之爲宣傳的藝術。所以，辛克來說：

『一切的藝術是宣傳，普遍的不可避免的是宣傳；有時是無意識的——大抵是故意的宣傳。』——

——谷蔭作檢討「檢討馬克斯主義階級藝術論」

『生活組織的文學：

「文學是人性的表現」這話是沒有意義的，上面已經指摘了。

文學即使是作家的「內心的命令，」（這是限於個人主義作家產生的作品。）也不能決定牠「不會負着什麽改良生活的担子。」比如，象徵主義的文學，一見和社會生活是沒有關係，然而這流派發生的社會根據，却植根於對現實生活的失望，而在空虛的神秘的王國中找尋理想。神秘的理想主義當然不是實生活的理想，然而，也不能因此抹殺牠是求生活的調和的「內心」的要求的文學；若是牠的自身可以離開人類生活，主張自己的獨立性；那就不是人類所需要的東西。爲議論的明快起見，我們引用下列的一段文章：

「我們看過科學，把人的思想系統化，秩序化，純粹化，從矛盾解放，從知識的斷片，碎布縫成一件科學的觀念及理論的衣裳。然而，人是不單思索而且感情；他煩惱，快樂，希望，歡喜，悲哀，絕望等。他的感情可以是無限的複雜而纖細；他的精神的體驗，也可以有時以這個有時以別個音義諧和調子。藝術或以語言，或以音響，或以運動

(如跳舞)或以其他手段，總之以技巧的形態，表現這些感情，因而使感情系統化。這又可以換言如下：藝術是感情的社會化。」

——布哈林作史的唯物論原理

藝術(文學亦然)是生活的組織，感情及思想的「感染」；所以，一切的藝術本質的必然是「煽動」「宣傳」。(這不拘藝術家自身有意或無意)中國的舊戲作家，不論他是意識的無意識的，以「上京求名」的事實寫脚本，這作品是官吏階級的「升官發財」思想的宣傳；這是客觀的，從批評家的主觀獨立的事實。這樣，中國舊戲替以前社會的支配階級盡了許多義務；然而社會已漸次變化，新戲要把舊戲責任取來負担。這事情說明藝術負有組織生活的秘密。空洞的主張「文學的價值」，內心的要求，不過要裝面子。」

——馮乃超作評駁梁實秋的「文學與革命」

「茅盾先生又說：「我們的革命文學新作品，即使不是有意的走入了標語口號文學的絕路，至少也是無意的撞上去了。有革命熱情而忽略於文藝的本質，或把文藝也視為宣傳工具(狹義的)，或雖無此忽略與成見而缺乏了文藝素養的人們，是會不知不覺走上了這條路的。然而我們的革命文藝批評家似乎始終不曾預防到這一着。」他的意思如果是說應該巧妙的應用文藝的武器宣傳，那是對的；如果說應該顧慮文藝的本質，不應該把牠當作宣傳的工具以致踏上這條路，那是不對的。文藝本來是宣傳階級意識的武器，所謂本質僅限

於文字本身，除此以外，更沒有什麼形而上學的本質。我們知道一切過去的作品在於生活的描寫，而現在最要緊的，在於如何應用文學的武器組織大衆的意識和生活，並推進社會的潮流。至於還要我們顧慮到資產階級所給與於文藝的本質，都全是時代錯誤了。』

——克興作評茅盾的「從牯嶺到東京」

說文藝能「組織生活，」固然犯了布哈林的唯心論的錯誤，但由以上各段也可以看出「文藝是宣傳」的解釋。

七 唯物的文學論

『生產力的一定的發展程度，決定在社會的生產過程中的人類相互的對立關係，社會形態是爲表現這個關係的。適應這形態的，有精神和風習的一定的狀態；宗教，哲學，文學和藝術等是要與這一定的狀態所產生的能力，趣味傾向及嗜好等一致的。

這是思想和文藝的發生緣由，因爲思維本是受存在決定的。』

——彭康作「新月的態度」的批評

『我們知道決定詩人，哲學家或藝術家的活動方向的——他們的人生觀或世界觀，受他們所生存的時

代和圍繞他們的社會環境的規定；一部分是環境的傳統的見解，而別一部分是與環境的衝突而發生的，所以，我們要研究歷史上的文學的意義的，不能不從社會環境，社會心理，世界觀及人生觀上出發。——泰納在他的藝術論中，很正當的指示着：「爲理解某種藝術作品，藝術家或藝術家的流派，不能不正確的寫出他們所屬時代之知能的及道德的發展之一般狀態。」這正是我們批評藝術的正當方法。然而我們不能不再進一步，增加一句話，補足他說猶未盡的地方：時代之知能的及道德的標準，牠自身又依據於物質的生產條件；所以，對於藝術的創造，這個條件雖然是間接的，也是影響的要素。」

馮乃超作評駁梁實秋的「文學與革命」

「文藝這件東西，如果從牠的起源看來，本就是屬於民衆的：初民時期，大家於工作之暇聚集起來唱一唱歌，跳一跳舞；在這個時期連唱的歌都是由大家你一句我一句聯續而成的，並無所謂作家。及至後來，私有財產制度成立了，社會生活也已不若從前簡單，有分工的必要了，於是所謂歌者的，也就不能不另成一種有閑階級依附着壓迫階級以製歌唱曲來營生活。但是文化本身既逐漸進步，文藝的內容也已不若從前只限於歌詠：飲食，男女，漁獵，祭祀之類的東西，而已飽含着豐富的思想。到了近世，文藝差不多完全建築在生之意識上。以一個站在生之意識的頂點的文藝家來看這現世的人們，因私有制度反映出來的自私自利的生活，自然就會感到種種的不平，看見種種的矛盾，和自己本身生活之可憐！故從前有許多文藝家，因爲看不慣這腐敗的社會，過不

慣這種矛盾的生活，於是自己就捨棄了世間的一切榮名，回到自然的懷抱裏，去過他們的簡單化的理想的生活——從這個世門逃出去更有些徒殉一時之快感，只求得到官能的滿足來麻醉自己的靈魂。」

——黃藥眠作非個人主義的文學

「革命文學，不是誰的主張，更不是誰的獨斷，由歷史的內在的發展，牠應當而且必然的是無產階級文學。不但是中國社會發展的必然結果，同時是國際資本主義沒落的必然結果必然的要有無產階級文學來代替資產階級的文學。經濟學批判的「序文」裏面有一段說：

「社會的物質生產力，在牠發展的某一定的階段上，同從來在社會活動的現存的生產關係，或者只不過是牠的法則表現的所有關係，發生衝突。這些關係於是由生產力的發展形態，一變而為牠的桎梏。——由經濟的基礎的變動，巨大的上層建築一切或者徐徐的，或者急遽的變革。」

我們生在經濟的基礎變動的時代，這上層建築之一的文藝，當然要起變革，而有新的文學，革命文學，無產階級文學，來代替從來的文學。」

——克興作評駁甘人的「拉雜一篇」

「歷史的發展必然的取辯證的方法；因為經濟的基礎的變動，人類生活樣式及一切的意識形態，皆隨而變革；結果是舊的生活樣式及意識形態等，皆被揚棄，而新的出現。

近代資本主義激潮的來侵，早把我們舊日的經濟基礎破壞；歐戰中我們更有了近代式的資產階級及一部分小資產階級的「印貼利更追亞」文學這意識形態的革命漸不能免，而解決這一切的關鍵，也已伏在「文」和「語」的對立關係」。

——成仿吾作從文學革命到革命文學

由以上所引各段看來，創造社在當時所發表的「唯物的文藝論」不過粗粗的解釋了上層文化與下層經濟基礎的關係，和文藝與經濟及社會環境的關係；至於上下層文化的相互關係或影響，上層文化各部門間錯綜複雜的關係，以及文藝的錯綜複雜的反映客觀世界，都沒有較詳的解釋或分析。以致不但魯迅的階級性始終不定，即冰禪所提出的十九世紀和二十世紀幾位世界著名作家及其作品的社會作用究竟如何（見第四章，）也未能解答：這當然一方面也由於對於文藝的階級性瞭解得不夠所致。

八　結語

總之：創造社當時的革命文學或無產階級文學主張的各方面，都表示出只是粗略的發端，內容

的充實或理論的改進，都有待於繼續的努力。但創造社對於這一工作的歷史的職任，似乎又到此爲止了，（個人方面也有繼續努力的）以後的工作，則由並非提倡者的「敵人」魯迅所領導的「左聯」接替過來，與創造社中的少數人共同繼續努力。

所以，一九二八年前後的創造社這一次對革命文學或無產階級文學的努力，只是中國左翼文藝的啓蒙工作；那時代也可以說是中國左翼文藝的啓蒙時代。

第三章　魯迅的態度和茅盾的意見

魯迅在當時雖然是所謂「語絲派」的「主將，」但他對這次革命文學或無產階級文學運動的「態度，」卻和在語絲，北新等刊物上發表關於這一問題的文章的人的意見不同。『他至多嘲笑了革命文學的運動（他也並沒有嘲笑革命文學的本身，）嘲笑了追隨者中的個人的言動。』畫室的這兩句話，可以在魯迅當時發表的文章裏找出牠的根據。所以，本書要把「魯迅的態度」和「語絲派其他作者的意見，」分別開來論述。至於茅盾，他也不是根本反對革命文學的人，他倒對革命文學的提倡者們提出許多具體的意見；就是創造社也認爲他是「提出了許多現實的具體的問題；這些問題，我們不應該抹殺牠而應該正當的去解決牠。」（見克興作評茅盾的「從牯嶺到東京」一文的後面該誌「編輯委員會」所附意見。）所以，現在把「茅盾的意見」也放在這裏來講。

一　魯迅的態度

據李何林編中國文藝論戰所蒐集魯迅在當時發表的對於創造社「論而且戰」的文章，共有五篇，即一、醉眼中的朦朧，二、我的態度氣量和年紀，三、文藝與革命，（和冬芬的通信）四、路，五、文壇的掌故，（和徐勻的通信）此外，一九二八年和二九年及以後，雖也有談及革命文學或創造社諸人言行的文字，但那已經是餘波，而且他的態度也並沒有變。（如以三閒集、二心集所收的那幾篇上舉五篇亦在三閒集內。）他不但始終未曾「嘲笑革命文學的本身，」在一九二九年他譯出了片上伸的無產階級文學的理論與實際與盧那卡爾斯基的藝術論；在一九三〇年他譯出了蒲力汗諾夫的藝術論，盧那卡爾斯基的文藝與批評，蘇聯的文藝政策和雅谷武萊夫的長篇小說十月；次年他又出版了法捷耶夫的毀滅。以創造社的論敵，倒對創造社所提倡的革命文學，切切實實的作了許多理論上的和作品上的紹介工作。他以後在三閒集序言裏說：

『我有一件事要感謝創造社的，是他們「擠」我看了幾種科學底文藝論，明白了先前的文學史家們說了一大堆，還是糾纏不清的疑問。並且因此譯了一本蒲力汗諾夫的藝術論，以救正我——還因我而及於別人——的只信進化論的偏頗。』

他揚棄了他的「只信進化論的偏頗，」奠定了「史的唯物論」的根基；是他的思想的進步，並

不是什麼「轉變。」這也因爲他根本沒有反對過革命文學。現在就看看他當時發表的文章罷：

『然而各種刊物，無論措詞怎樣不同，都有一個共同之點，就是有些朦朧。這朦朧的發祥地，由我看來，——雖然是馮乃超的所謂「醉眼陶然」——也還在那有人愛也有人憎的官僚和軍閥。和他們已有瓜葛，或想有瓜葛的，筆下便往往笑迷迷，向大家表示和氣；然而有遠見，夢中又害怕鐵錘和鐮刀，因此也不敢分明恭維現在的主子，於是在這裏留着一點朦朧。和他們瓜葛已斷，或並無瓜葛，走向大衆去的，本可以毫無顧忌的說話了，但筆下卽使雄糾糾，對大家顯英雄，會忘却了他們的指揮刀的傻子是究竟不多的，這裏也就留着一點朦朧。於是想要朦朧而終於透露色彩的，想顯色彩而終於不免朦朧的，便都在同地同時出現。

其實朦朧也不關怎樣緊要。便在最革命的國度裏，文藝方面也何嘗不帶些朦朧。然而革命者決不怕批判自己，他知道得很淸楚，他們敢於明言。惟有中國特別，知道跟着人稱託爾斯泰爲「卑汚的說教人」了，而對於中國「目前的情狀」，却只覺得「在事實上，社會各方面亦正受着烏雲密佈的勢力的支配」，連他的「剝去政府的暴力，裁判行政的喜劇的假面」的勇氣的幾分之一也沒有；知道人道主義不澈底了，但當「殺人如草不聞聲」的時候，連人道主義式的抗爭也沒有。剝去和抗爭，也不過是「咬文嚼字」，並非「直接行動」。我並不希望作文章的人去直接行動，我知道作文章的人是大概只能作文章的！……

因爲那邊正有「武器的藝術」，所以這邊只能「藝術的武器」。這藝術的武器，實在不過是不得已，是從

無抵抗的幻影脫出，墜入紙戰鬥的新夢裏去了。但革命的藝術家，也只能以此維持自己的勇氣，他只能這樣。倘他犧牲了他的藝術，去使理論成爲事實，就要怕不成其爲革命的藝術家。』

——魯迅作「醉眼」中的朦朧

上面這三段話，除了「嘲笑」（？）革命文學運動者而外，還指出了「只能作文章的」「革命的藝術家，」不能「直接行動，」不能「使理論成爲事實」的空嚷理論，不去實踐的毛病來。革命文學運動，不以實踐爲基礎，而只撥弄着社會科學常識；雖然熱情有餘，口號也無論怎樣激烈，骨子裏却空虛得很。所以一經戰鬥，便頹然而仆，竟敵不過還未把握着階級理論的魯迅：

『含混地只講「革命文學，」當然不能澈底，所以今年在上海所掛出來的招牌，却確是「無產階級文學。」至於是否以唯物史觀爲根據，則因爲我是外行，不得而知。但一講無產階級文學，便不免歸結到鬥爭文學，一講鬥爭，便只能說是最高的政治鬥爭的一翼。這在俄國是正當的，因爲正是勞農專政；在日本也還不打緊，因爲究竟也還有一點微微的出版自由，居然也還說可以組織勞動政黨。中國則不然，所以兩月前就變了相，不但改名「新文藝，」並且根據了資產社會的法律，請律師大登其廣告，來嚇唬別人了。

向「革命的知識階級」叫打倒舊東西，又拉舊東西來保護自己，要有革命者的名聲，却不肯吃一點革命

者往往難免的辛苦；於是不但笑啼俱僞，並且左右不同，連葉靈鳳所抄襲來的「陰陽臉」也還不足以淋漓盡致的爲他們自己寫照，我以爲這是很可惜也覺得頗寂寞的」

——魯迅作文壇的掌故

後來魯迅說他們是「才子加流氓」（見一九三一年作上海文藝之一瞥：「無論古今，凡是沒有一定的理論，或主張的變化並無線索可尋，而隨時拿了各種各派的理論來作武器的人，都可以稱之爲流氓。」）固然不能概括了創造社的各種人物，而才子氣却是他們的特色。革命文學運動是一件艱巨的工作，自負的英雄們，氣盛的才子們，是担負不來的，所以，結果還是魯迅以後所領導的「左聯」接替過來。（這裏面也有創造社的少數人）關於他們的失敗，魯迅在上海文藝之一瞥裏有很中肯的批評：

「但那時的革命文學運動，據我的意見，是未經好好的計劃，很有些錯誤之處的。例如，第一，他們對於中國社會，未曾加以細密的分析，便將在蘇維埃政權之下才能運用的方法，來機械地的運用了。再則他們，尤其是成仿吾先生，將革命使一般人理解爲非常可怕的事，擺着一種極左傾的凶惡的面貌，好似革命一到，一切非革命者就都得死，令人對革命只抱着恐怖。其實革命是並非教人死而是教人活的。」

然而前面已經引過（見第二章）李初黎在答魯迅「醉眼中的朦朧」的一文裏說，『因爲魯迅不能認識這種意識鬥爭的重要性及其實踐性的緣故，所以他說「剝去和抗爭，也不過是咬文嚼字，並非直接行動。」』他在同一篇文章的另一段裏又重複的判定魯迅的這句話，和「這藝術的武器，實在不過是不得已，是從無抵抗的幻影脫出，墜入紙戰鬥的新夢裏去了。」都是『一方面積極地，抹殺並抗拒普羅列塔利亞特的意識鬥爭；他方面消極地固執着構成有產者社會之一部分的上部構造的現狀維持，爲布爾喬亞汜當了一條忠實的看家狗！』

但是，從上面所錄的包含這幾句話的魯迅的二大段文章裏，明明看見他前後一貫的是說：創造社雖然罵託爾斯泰爲「卑汚的說教人」了，但對中國這「烏雲密佈」的「目前情狀」，連託氏似的「剝去……」的勇氣的幾分之一也沒有；創造社又罵人道主義不澈底了，但當「殺人如麻不聞聲」的時候，連人道主義式的抗爭也沒有。其實，剝去和抗爭，也不過是咬文嚼字，創造社尙且做不到，何況革命文學運動應該以實踐爲基礎，革命文學者應該去實踐，去「直接行動」呢？這是說，卽使創造社是單「能作文章的」罷，但連應該作的「剝去和抗爭」的文章也並沒有做！這是說創造社一

般人對現實胆怯和空浮是絲毫沒有輕視「意識鬥爭」的意思的。

因爲創造社不能去「直接行動，」「去使理論成爲事實」所以「不過是不得已」來弄這「藝術的武器；」「是對現實」「從無抵抗的幻影脫出，」因而只落得空喊理論，「墜入紙戰鬥的新夢裏去了。」這是說：創造社「紙戰鬥」的胆怯（無抵抗）和不切合實際。「但革命的藝術家，也只能以此維持自已的勇氣，他只能這樣！」倘沒有了這「紙戰鬥」的「藝術的武器」，「就要怕不成其爲革命的藝術家」了。——就在如上的這一段裏，也沒有「魯迅不能認識這種意識鬥爭的重要性及其實踐性」的意思。

『創造社的一羣，是什麼樣的人物？原來一九二七大革命的流產，參與其役的戰士們，遭殺的遭殺，敗退的敗退。遭殺的已經完了；退下來的，有的抹抹血跡，仍然另走他應走的道路；有的無聲無息隱退下去；有的便棄武就文，扛起革命文學的大旗來了。創造社就是這樣退下來的一夥。』

——伯衡作魯迅先生的戰蹟和思想

爲瞭解創造社中一部分人何以要來提倡革命文學，伯衡的這一段話，是可以拿來做爲魯迅的「這藝術的武器實在不過是不得已，是從無抵抗的幻影脫出」的補充的。當然，除此人事的原因以

外，還有作爲這一運動的基本的大的社會背景在，這在前面已經說過了。他們是和胡適、陳獨秀的提倡新文學運動一樣，在無產階級文學運動上，也有相當的啓蒙的歷史的意義和價值，同時缺點或毛病是一樣也有的。

『上海的文學界今年是恭迎無產階級文學使者，沸沸揚揚，說是要來了，問問黃包車夫，車夫說並未派遣。這車夫的本階級意識形態不行，早被別階級弄歪曲了罷。另外有人把握着，但不一定是工人。於是只好在大屋子裏尋，在飯店裏尋，在洋人家裏尋，在書鋪子裏尋，在咖啡館裏尋。……』

——魯迅作路

這也不過是說，倘沒有無產階級生活實感，卽使「有人把握着」無產階級意識，則空有理論知識，如何能產生無產階級文學？也不過是冒名頂替罷了。不過李初黎對這一段在自然生長性與目的意識性裏說：

『他（魯迅）的意思是說，普羅列塔利亞文學，是一定要待普羅列塔利亞自身來創作，要是牠的作家或提倡者「不一定是工人」，或「另外」的人，那就是冒名或作僞了，這是他所不恭迎的。不過中國的「工人」，現在連認識字的也很少，那麼，中國的普羅列塔利亞文學，當然不能成立了。』

這是說魯迅否定了「中國無產階級文學的成立。」而魯迅的意思其實是否定了「創造社的」無產階級文學的成立。「他至多嘲笑了革命文學的運動。」

『別的此刻不談。現在所號稱革命文學家者，說是鬥爭和所謂超時代。超時代其實就是逃避，倘自己沒有正視現實的勇氣，又要掛革命的招牌，便自覺地或不自覺地必然地要走入那條路的。身在現世，怎麼離去？這是和說自己用手提着耳朶就可以離開地球者一樣地欺人。社會停滯着，文藝決不能獨自飛躍，若在這停滯的社會裏居然滋長了，那倒是爲這社會所容，已經離開革命，其結果，不過多賣幾本刊物，或在大商店的刊物上掙得揭載稿子的機會罷了。

鬥爭呢，我倒以爲是對的。人被壓迫了，爲什麼不鬥爭；正人君子者流，深怕這一着，於是大罵「偏激」之可惡，以爲人人應該相愛，現在被一般壞東西教壞了。他們飽人大約是愛餓人的，但餓人卻不愛飽人。黃巢時候，人相食，餓人尙且不愛餓人，這實在無須鬥爭文學作怪。我是不相信文藝的旋乾轉坤的力量的，但倘有人要在別方面應用牠，我以爲也可以，譬如宣傳就是。

美國的辛克來兒說：一切文藝是宣傳。我們的革命的文學者曾經當作寶貴，用大字印出過，而嚴肅的批評家又說他是「淺薄的社會主義者。」但我——也淺薄——相信辛克來兒的話：一切文藝是宣傳，只要你一給

人看。即使個人主義的作品，一寫出，就有宣傳的可能；除非你不作文，不開口。那麼，用於革命，作爲工具的一種，自然也可以的。

但我以爲當先求內容的充實和技巧的上達，不必忙於掛招牌。「香稻村」「陸稿薦」已經不能打動人心了；「皇太后鞋店」的顧客，我看見也並不比「皇后鞋店」裏的多。一說「技巧，」革命文學家是又要討厭的。但我以爲一切文藝固是宣傳，而一切宣傳却並非全是文藝；這正如一切花皆有色（我把白也算作色）而凡顏色未必都是花一樣。革命之所以於口號，標語，布告，電報，教科書……之外，要用文藝者，就因爲他是文藝。

但中國之所謂革命文學，似乎又作別論。招牌是掛了，却只在吹噓同夥的文章，而對於目前的暴力和黑暗不敢正視。作品雖然也有些發表了，但往往是拙劣到連報章記事都不如；或則將劇本的動作嗣句都推到演員的「昨日的文學家」身上去。那麼，剩下來的思想的內容一定是很革命底的了罷？我給你看兩句馮乃超的劇本的結末的警句：——

「野雉：我再不怕黑暗了。

偷兒：我們反抗去！」』

——魯迅作文藝與革命（和冬芬的通信）

以上五段，是魯迅在當時發表的幾篇文章中，僅有的觸及「革命文學本身」問題的文字。他首

先說文藝不應該超時代超時代就是逃避現實，已經離開革命了。對於文藝的社會作用，他承認可以利用牠作爲宣傳的工具；但他不過於誇大文藝的作用，像創造社所犯的唯心論的錯誤，說文藝能夠「組織生活；」他說「我是不相信文藝的旋乾轉坤的力量的。」他相信一切文藝是宣傳，可以作爲革命的工具之一種；「而一切宣傳却並非全是文藝，」「當先求內容的充實和技巧的上達，不必忙於掛招牌。」末一段，則指出了當時革命文學作品的形式的拙劣和內容的淺薄可笑。

這樣簡單切實的對於革命文學的意見，實在很難說是「詆毀」或「中傷，」也不亞於創造社的許多長篇論著。

『不遠總有一個大時代要到來。』現在創造派的革命文學家和無產階級作家，雖然不得已而玩着「藝術的武器；」而有「武器的藝術」的非革命文學家也玩起這玩意兒來了，有幾種笑迷迷的期刊便是這。他們自已也不大相信手裏的「武器的藝術」了罷?那麼，這一種最高的藝術——「武器的藝術，」現在究竟落在誰的手裏了呢?只要尋得到，便知道中國的最近的將來。』

——魯迅作「醉眼」中的朦朧

他不但不反對革命文學，還預言了「不久總有一個大時代要到來，」並且對於「中國的最近

的將來」給了一個暗示。這使創造社的人也不得不說『我以爲我們應該相信這是魯迅趨向革命的披露，我們應該「預致革命的敬禮」』（見成仿吾作畢竟是「醉眼陶然」罷了。）

然而，魯迅雖然在當時沒有反對革命文學的本身，但是時代社會既然有提倡革命文學的必要，別人看見了，而他沒有看見，已經有「落伍」的嫌疑了；等到別人已經提倡起來而他還不去參加，這就不是「被拋在時代激流的兩岸沙灘」罷，也是表示他「理解力的遲緩」。——關於這，雪葦在導師的喪失裏有幾段是很好的答覆，爲澈底瞭解魯迅此次對革命文學運動的態度所以如此起見，現在把牠引在下面：

『許多人會這樣說吧：魯迅先生是有着一個「嚴重的缺點」的，這缺點是他「理解力的遲緩」——這裏人家會指出一九二八年的例說：人家早已看到有提倡「革命文學」的必要的時候，他還在「荷戟獨彷徨」哩。客氣點，將這解釋爲他的「白壁微瑕」；更流行的則斥爲他的「偏狹」「頑固」。

這「解釋」對麼？我們試來本質的分析一下吧：

第一，一九二八的論爭，並不表示魯迅先生比當時的「革命文學家」遲知道有「革命文學」

的存在，魯迅先生比他們知道得更早：「魯迅看見革命是比一般的知識階級早一二年」論爭發生的當時，畫室就這麼的說過。（「革命與知識階級」——見中國文藝論戰）事實上魯迅先生從開始他的文學生活起，老早就注力研究北歐和東歐的文學，且特別重視俄羅斯的文學。對舊俄及當時（直到現在也還是這樣）蘇聯文學情況是很熟悉的。（參看「而已集」裏的革命文學，「魯迅在廣東」裏的老調子已經唱完及「三閒集」裏的在鐘樓上。）他在「北京」時主編過的「未名叢刊」中就出版有蘇俄文藝論戰（任國楨譯，）文學與革命（托洛斯基作，韋素園李霽野合譯，）煙袋（蘇聯短篇小說集，曹靖華譯，）跟第四十一（蘇聯B拉甫涅列夫作兩篇中篇小說，曹靖華譯。）這些都是證據。但是他爲什麼不早拿到中國來主張呢？這當然是由於他在當時還不感覺到應用於中國現實的需要，或者說還沒有「穩定」這個理解。然而又爲什麼不這樣呢？問題就在這裏了：事實如此證明，不是由於他的「盲目」或「偏狹頑固」或「醉眼陶然」，而是由於他對付問題的現實主義的反盲目輕浮的態度。他需要有了切合實際的認識，立得住自己的脚跟，自己對之能嚴肅的負責時，他才敢主張，號召。「我就怕我未熟的果實偏偏毒死了偏愛我的果實的人，而恨我的東西如所謂正人君子也者，偏偏都矍鑠。」（見寫在「墳」後面——墳。）他害怕輕率的結果實際反葬送了

自己的元氣，提高了敵人的氣焰；他不肯蹈歷史的覆轍，——這，不惟對他自己是根本的說明，而且對他與當時「革命文學家」們鬥爭這事也是根本的說明。因為他們正就犯着這麽極可怕的「幼兒病」。他那時的諷刺和指責，不惟正中當時的病根而且就在配合「一九三六的場合」（指「國防文學」與「民族革命戰爭的大衆文學」的論爭。——編者）讀起來，也還有許多蓬勃着戰士的氣息，依然還充滿目前意義的教育的生命。（如我的態度氣量和年紀，文藝與革命，路等。——見中國文藝論戰或三閒集內都有。）

然而，第二，他却不絲毫「冥頑不靈」和「意氣用事」。或者眞如成仿吾當時所估計的：「他每天最關心的只是自己的毀譽，……要知道什麽人怎樣禮讚而什麽人怎樣失禮；而且一次觸了他的眼膜，……再也不會忘記，而且一有時機，那便眞的睚眦必報了。」（見畢竟是醉眼陶然罷了。）或又如後來別的人所估計，他是那麽最可怕的「英雄主義者」：記私仇，弄威權。恰好相反他對當時「革命文學家」的攻擊，雖照樣多是「通過個人」的，但却嚴謹的站在論爭的立場，從不浮囂一點，動點盲目的感情。這使得他和當時也是「反對」「革命文學」的人，有決定的明顯的分別。跟梁實秋、柳絮輩固無論矣，就跟當時想緊踏着他的脚步的侍桁中間都有着決定的原則上的分界。（參看中國

文藝論戰）這「界」標立在那裏呢？那就是：「他至多只嘲笑了革命文學的運動（他沒有誣毀革命，也沒有嘲笑革命文學的本身，）嘲笑了追隨者中的個人的言動。」（畫室作革命與知識階級。）始終沒有越出一步，做過原則上的錯誤這同樣是他光輝完整的歷史的一環，一貫的是做爲「浪漫諦克的革命家的諍友」（何凝作魯迅雜感選集的「序」）而存在的一環。他對於自己也一點也不逃避，現實的注視着問題，求更進步的學習，不斷的剖解着自己。這是魯迅先生在好多場合公開宣佈的，就在內心上，也沒有虛飾。第一、他不知道有所謂「聲名」的東西而「害怕」有人能眞正轟毀牠。他是「那時候就等待有一個能操馬克斯主義批評的槍法的人來狙擊我的」（見對於左翼作家聯盟的意見。）因爲這不只於他自己「有益，」最要緊的是更於「革命文學」運動有益。其次，他也不因爲這樣的人「終於沒有出現」而自滿自足，高鳴得意。他相反的却更虛心起來，「自己來補足這個缺陷，」於是自己動手來翻譯藝術論。翻譯文藝政策……使人們對於「武器」有個眞正的理解，使「想操這刀子來狙擊我的人，也能狙擊在致命的地方。」（大意，參考文藝政策譯序）但是，他並不因此而在翻譯時賣弄機關，不容許因「打着了自己的痛處」而有絲毫的不忠實。「在翻譯時，到了打擊着我的敵人的地方，我就笑笑，到了打着自己瘡痕的去處，我就咬緊牙關忍受，依舊一句

一字地譯下去。」（大意，見文藝政策譯序）在這樣澈底的客觀的，眞實的眞理之追求中，魯迅先生終於實實在在的認識了自己「只信進化論的偏頗」（三閒集序言，）結實的「從進化論最終的走到了階層論；從進取的爭求解放的個性主義，進到了戰鬥的改造世界的集體主義。」（何凝先生的「魯迅雜感選集」序）

第三、由於這發展的結實和光輝，所以魯迅先生的更進一步，不得不是嚴肅的現實把握的更進一步，切切實實地十足能夠自己對自己負責到底的更進一步，所以他就能與叫囂歪曲亂殺亂砍者絕對兩樣！以前是做着「與封建勢力鬥爭」的「最好的工作」（畫室作革命與知識階級，）現在一樣也做得更加好，更加偉大了。所以，當那些得意時氣焰萬丈，「居然自以爲獨得了工人階層的文化代表的委任狀」（何凝語）的人們，到了眞正艱難辛苦的境地時，大都隱的隱，逃的逃，「轉向」的「轉向」，變賣的變賣，悄然了的時候，他則更光輝的顯出了他的存在，更加立得定看得準，把得穩，做得勤了。人家正在「害怕」因他自己造出來的「代表資格」而要遭到殺頭，正因此感到被帶累和煩惱，用這「悲喜劇」的形式「下場」的時候，他則沉着的，本色的不驕矜也不恐怖的立起來，鎮靜的表示：「我現在還是左翼作家聯盟中之一人。」（兩地書序言）在人家捧着「聯合戰線」的

招牌而在打算抹去自己的傳統的時候，他在統一戰線的擁護下，冷靜的熱情的誇耀：「左翼作家聯盟五六年領導和戰鬥過來的……」（論現在我們的文學運動——魯迅。）更嚴重的提示：『用筆和舌，將淪爲異族的奴隸之苦告訴大家，自然是不錯的。但要十分小心，不可使大家得着這樣的結論：「那麽，到底不如我們似的做自己人的奴隸好。」』（半夏小集——作家二卷一期）絲毫不因爲、現在是「聯合戰線」了，而就趕忙聲明自己的祖先本來就是「要不得」的。……

那麽，我們逼近問題了：善與惡，良與卑，美與醜，正確與錯誤的分界在那裏呢？……或許魯迅先生是「遲緩」了。然而，除了他，從來我們還沒有找着比他更善，更良，更美，更正確的典型的工作的活動。不「遲緩」的，沒有，竟連比肩的都沒有呢。

寧亂殺亂砍，多造罪孽而少於建樹，那還不如「遲緩」一點的好吧。看眞正的歷史要從那一頁寫起？眞正給予大衆鬥爭以實益的，主要是從誰的肩上負担過來？……』

——錄自魯迅先生紀念集

不過魯迅以後倒曾說過：『這革命文學的旺盛起來，在表面上和別國不同，並非由於革命的高揚，而是因爲革命的挫折；雖然其中也有些是舊文人解下指揮刀，來重理筆墨的舊業，有些是幾個青

年被從實際工作排出，只好藉此謀生；但因為實在具有社會的基礎，所以在新份子裏，是很有極堅實正確的人存在的。』（上海文藝之一瞥）他並不一概抹殺。

二 茅盾的意見

茅盾在一九二八年七月發表從牯嶺到東京於小說月報，敘述他作「幻滅，動搖，追求」（後總名曰「蝕」）的經過，並對批評這三篇作品的人「略加聲辯，」其中有涉及「革命文學」的幾段話。

他在一九二九年又發表他的讀的「倪煥之」（倪煥之為葉紹鈞作長篇小說，以「五四」「五卅」至一九二七年大革命為背景。）除了評介倪煥之外，對於魯迅和創造社在新文學上的歷史的功罪以及當時的革命文學，又提供了新的意見。現在單看他在這兩篇裏面對於革命文學問題的意見如何。（這兩篇俱見中國文藝論戰）

茅盾在從牯嶺到東京裏說：

『從今年起，煩悶的青年漸多讀文藝作品了；文壇上也起了「革命文藝」的呼聲。「革命文藝」當然是

一個廣泛的名詞，於是有更進一步直捷說出明日的新的文藝應該是無產階級文藝。但什麼是無產階級文藝呢？似乎還不見有極明確的介紹或討論；因爲一則是不便說，二則是難得說。我慚愧得很，不曾仔細閱讀國內的一切新的文藝的定期刊，只就朋友們的談話中聽來，好像下列的幾個觀點是提倡革命文藝的朋友們所共通而且說過了的：（一）反對小資產階級的閒暇態度，個人主義；（二）集體主義；（三）反抗的精神；（四）技術上有傾向於新寫實主義的模樣。（雖然尚未見有可說是近於新寫實主義的作品。）

主張是無可非議的，但表現於作品上時，却亦不免未能適如所期許。就過去半年的所有此方向的作品而言，雖然有一部分人歡迎，但也有更多的人搖頭。爲什麼搖頭？因爲他們是小資產階級麼？如果有人一定要拿這句話來閉塞一切自己檢查自己的路，那我亦不反對。但假如還覺得這麼辦是類乎掩耳盜鈴的自欺；那麼，虛心的自己批評是必要的。我敢嚴正的說，許多對於目下的「新作品」搖頭的人們，實在是誠意的贊成革命文藝的，他們並沒有你們所想像的小資產階級的惰性或執拗；他們最初對於那些「新作品」是抱有熱烈的期望的，然而他們終於搖頭，就因爲「新作品」終於自己暴露了不能擺脫「標語口號文學」的拘囿。

我們的「新作品」卽使不是有意的走入了「標語口號文學」的絕路，至少也是無意的撞了上去了。有革命熱情而忽略了文藝的本質，或把文藝也視爲宣傳工具（狹義的），或雖無此忽略與成見而缺乏了文藝素養的人們，是會不知不覺走上了這條路的。然而我們的革命文藝批評家似乎始終不曾預防到這一着。因而

也就發生了可痛心的現象：被許爲最有革命性的作品，却正爲並不反對革命文藝的人們所嘆息搖頭了。「新作品」之最初尙受人注意，而其後竟受到搖頭，這便是一個解釋，不能專怪別人不革命。這是一個眞實，我們應該有勇氣來承認這個眞實，承認這失敗的原因，承認改進的必要！』

以上是茅盾對於當時革命文藝的「標語口號化」的表示，以爲有「改進的必要。」其次是他對於「今後革命文藝的讀者對象」問題，和「新作品」的題材或內容問題，以及描寫的技術方面所發表的意見：

『一種新形式新精神的文藝，而如果沒有相對的讀者界，則此文藝非枯萎便只能成爲歷史的奇蹟，不能成爲推動時代的精神產物。什麼是我們革命文藝的讀者對象？或許有人要說：被壓迫的勞苦羣衆。是的，我很願意，我很希望被壓迫的勞苦羣衆「能够」做革命文藝的讀者對象。但是事實上怎樣？請恕我又要說不中聽的話了。事實上是你對勞苦羣衆呼籲說「這是爲你們而作」的作品，勞苦羣衆並不能讀；不但不能讀，即使你朗誦給他們聽，他們還是不了解。他們有他們眞心欣賞的「文藝讀物，」便是攤簧小調花鼓戲等一類你所視爲含有毒質的東西。說是因此須得更努力作些新東西來給他們嗎？理由何嘗不正確，但事實總是事實，他們還是不能懂得你的話，你的太歐化或是太文言化的白話。如果先要使他們聽得懂，惟有用方言來作小說編戲曲，但不幸「方言文學」是極難的工作，目下尙正有人嘗試。所以結果你的「爲勞苦羣衆而作」的新文學，是只有

「不勞苦」的小資產階級知識分子來閱讀了。這便是最可痛心的矛盾現象！也許有人說：「這也好，比沒有人看好些。」但這樣的自解嘲是不應該有的吧？你所要喚醒而且提高他們革命情緒的，明明是甲，而你的為此目的而作的作品，卻又明明不能達到甲的面前，這至少也該說是能力的誤費罷？自然我不說竟可不作此類的文學，但我總覺得我們也該有些作品是為了我們現在事實上的讀者對象而作的。如果說小資產階級都是不革命，所以對他們說話是徒勞，那便是很大的武斷。中國革命是否竟可拋開小資產階級，也還是一個費人研究的問題。我就覺得中國革命的前途還不能全然拋開小資產階級。說這是落伍的思想，我也不願多辯：將來的歷史會有公道的證明。也是基於這一點，我以為現在的「新作品」在題材方面太不顧到小資產階級了。現在差不多有這麼一種傾向：你作一篇小說為勞苦的工農羣眾訴苦，那就不問如何，大家齊聲稱你是革命的作家；假如你為小資產階級訴苦，便幾乎罪同反革命。這是一種很不合理的事！現在的小資產階級沒有痛苦嗎？他們不被壓迫嗎？如果他們確是有痛苦，被壓迫，為什麼革命文藝者要將他們視同化外之民，不屑污你們神聖的筆尖呢？或者有人要說「革命文藝」也描寫小資產階級青年的各種痛苦；但是我要反問：曾有什麼作品描寫小商人，中小農，破落的書香人家……所受到的痛苦麼？沒有呢，絕對沒有！幾乎全國十分之六是屬於小資產階級的中國，然而牠的文壇上沒有表現小資產階級的作品，這不能不說是怪現象罷！這彷彿證明了我們的作家一向直忙於追逐世界文藝的新潮，幾乎成為「東施」效顰，而對於自己家內有什麼主要材料這問題，好像從未有過

一度的考量。

我們應該承認：六七年來的「新文藝」運動雖然產生了若干作品，然而並未走進羣衆裏去，還只是青年學生的讀物；因爲「新文藝」沒有廣大的羣衆基礎爲地盤，所以六七年來不能長成爲推動社會的勢力。現在的「革命文藝」則地盤更小，只成爲一部分青年學生的讀物，離羣衆更遠。所以然的緣故，即在新文藝忘記了描寫牠的天然的讀者對象。你所描寫的都和他們（小資產階級）的實際生活相隔太遠，你的用語也不是他們的用語，他們不能懂得你，而你却怪他們爲什麼專看施公案，雙珠鳳等等無聊東西，硬說他們是思想太舊，沒有辦法；你這主觀的錯誤，不也太利害了一點兒嗎？如果你能够走進他們的生活裏，懂得他們的情感思想，將他們的痛苦愉樂用比較不歐化的白話寫出來，那即使你的事實中包孕着絕多的新思想，也許受他們駡，然而他們會喜歡看你，不會像現在那樣掉頭不顧了。所以現在爲「新文藝」——或是勇敢點說「革命文藝」的前途計，第一要務在使牠從青年學生中間出來走入小資產階級羣衆，在這小資產階級羣衆中植立了脚跟。而要達到此點，應該先把題材轉移到小商人，中小農等等的生活。不要太多的新名詞，不要歐化的句法，不要新思想的說教似的宣傳，反要質樸有力的抓住了小資產階級生活的核心的描寫！

爲要使我們的新文藝走到小資產階級市民的隊伍裏去，我們的描寫技術不得不有一度改造，而是否即是「向新寫實主義的路」，則尚待多方的試驗。就我自己的意見說：我們文藝的技術似乎至少須先辦到幾個

消極的條件——不要太歐化，不要多用新術語，不要太多了象徵色彩，不要從正面說教似的宣傳新思想。雖然我是這麼相信，但我自己以前的作品卻就全犯了這些毛病，我的作品不用說只有知識分子看看的」。

創造社之提倡革命文學或無產階級文學，在理論上雖然是爲着要「鼓舞無產階級的人底戰鬥意識」或像茅盾說的「要喚醒而且提高他們的革命情緒」；但常識上何嘗不知道革命文藝的讀者對象，是小資產階級知識分子或青年學生呢。其實革命文藝假使能夠「鼓舞青年學生的戰鬥意識」或「喚醒而且提高青年學生的革命情緒」，也就不壞了；可惜當時的革命文藝就連這也沒有好成績。當然，除此以外，能再有些文藝，使茅盾所說的小資產階級的小商人，中小農，破落的書香人家……等等都能看得懂或喜歡看，那就更好。至於寫給勞苦羣衆看的文藝，就不但像茅盾說的要用「方言」，而用來代表方言的難學的方塊漢字，都有改爲拉丁化拼音的必要；這已經是一九三四年語文改革運動中「大衆語」問題的端緒了。

但是寫給小資產階級看的文藝，我以爲題材倒不一定限於小資產階級的生活。思想上也不一定要是「爲小資產階級訴苦」的，這猶之小資產階級也喜歡看施公案、雙珠鳳等等一樣，不是自己所熟悉的生活倒越是好奇的想看牠；問題就在寫得好不好：「不要太歐化，不要多用新術語，不要太

多了象徵色彩，不要從正面說教似的宣傳新思想」固然是「至少須先辦到的幾個消極條件」不但詞句「不要太歐化」就連「描寫」和「結構」都「不要太歐化」才好。至於內容，則無論寫的是那一階級的題材作者都必須有進步的世界觀，則更是不成問題的。

然而，假使茅盾的意思是以為「革命文藝」的作者差不多都是小資產階級，他們應該描寫自己所熟悉的小資產階級的題材，那是對的。

以下是茅盾在讀「倪煥之」裏對於「革命文學」的意見：

「一篇小說之有無時代性，並不能僅僅以是否描寫到時代空氣為滿足；連時代空氣都表現不出的作品，即使寫得很美麗，只不過成為「資產階級文藝的玩藝兒」。所謂時代性，我以為，在表現了時代空氣而外，還應該有兩個要義；一是時代給與人們以怎樣的影響，二是人們的集團的活力又怎樣的將時代推進了新方向；換言之，即是怎樣的催促歷史進入了必然的新時代，更換一句話說，即是怎樣地由於人們的集團的活力而及早實現了歷史的必然。在這樣的意義下，方是現代的新寫實派文學所要表現的時代性。

「五卅」時代以後，或是「第四期的前夜」的新文學，而要有燦爛的成績，必然地須先求內容與外形——即思想與技巧，兩方面之均衡的發展與成熟。作家們應該覺悟到一點點耳食來的社會科學常識是不夠的，

也應該覺悟到僅僅用羣衆大會的煽動的熱情的口吻來做小說是不行的。準備獻身於新文藝的人，須先準備好一個有組織力，判斷力，能够觀察分析的頭腦，而不是僅僅準備好一個被動的傳聲的喇叭：他須先的確能够自己去分析羣衆的噪音，靜聆如下泉的滴響，然後組織成小說中人物的意識；他應該刻苦的磨鍊他的技術，應該揀自己最熟悉的事來描寫。去年我作了一篇隨筆從牯嶺到東京，曾經指摘過當時（一九二八年春初）文壇上的「空肚子頂石板」的怪現象，我以爲那是既然頂不起石板，而又壓壞了肚子的勾當；我勸那些有志者還不如揀他們自己最熟悉的環境而又合於廣大的讀者對象之小資產階級來描寫，我簡直不贊成那時他們熱心的無產文藝——既不能表現無產階級的意識，也不能讓無產階級看得懂，只是「賣膏藥式」的十八句江湖口訣那樣的標語口號式或廣告式的無產文藝。然而結果是招來了許多惡罵。——

實在當他們忿忿地痛罵我以前，他們對於描寫小資產階級生活的文藝已經抱着一種極不應該有的成見。他們對於描寫小資產階級生活的作品，往往不問內容很武斷的斥爲「落伍。」自然，描寫小資產階級生活的小說中間一定很有些「落伍」的人物，但還是書中人物的「落伍，」而不是該著作的「落伍。」如果把書中人物的「落伍」就認爲著作的「落伍，」或竟是作者的「落伍，」那麼，描寫強盜的小說作家就是強盜了麼？……

如果我們能够平心靜氣地來考量，我們便會承認，即使是無例外的只描寫了些「落伍」的小資產階級

的作品，也有牠反面的積極性。這一類的黑暗描寫，在感人——或是指導，這一點上，恐怕要比那些超過眞實的空想的樂觀描寫，要深刻得多罷！在讀者的判斷力還是普遍的很薄弱的現代中國，反諷的作品常常要被誤解，所以黑暗的描寫或者也有流弊，但是批評家的任務却就在指出那些黑暗描寫的潛伏的意義，而不是成見很深的斥爲「落伍」，更無論連原作還看不清楚就大肆謾罵那樣的狂妄舉動了。——

錢杏邨是主張「力的文學」主張文學須有創造生活的意義的，所以他不滿意於追求之每個人物都陷於失望，他說：「在全書裏是到處表現了病態，病態的人物，病態的思想，病態的行動，一切都是病態，一切都是不健全。作者在客觀方面所表現的思想，也仍舊的不外乎悲哀與動搖。所以，這部小說的立場是錯誤的。」我應該承認錢杏邨的觀察是不錯的；追求是暴露一九二八年春初的知識分子的病態和迷惘。但是，錢杏邨說「這部小說的立場是錯誤的」這個結論，我却不能贊成。我覺得應該在此地有個小小的聲明：追求下筆以前，是很費了些工夫來考慮的，最後的決定是差不多這樣：我要描寫在「幻滅」「動搖」以後的一般知識分子是怎樣還想「追求」；然而因爲他們的階級的背景，他們都不曾在正當的道路上追求，所以他們的努力是全部失望。根據了這樣的決定，我把書中人物全數支配爲徒有情熱而不很明瞭革命意義的小資產階級知識分子，他們沒有正確的認識，所以他們所追求者都是歧途。像這樣的人物不該給他們一個全部失望麼？如果在他們中間插進一位認識正路的人，在病態中洩露一線生機，那或者錢杏邨要滿意些罷？我應該尙能見到這一點，可是我

並不做因爲我相信追求中人物如果是眞正的革命者，不會在一九二八年春初還追求什麼他們該是早已決定了道路了。這就說明了追求何以全是黑暗的理由。

因爲也是描寫小資產階級知識分子的，所以我覺得倪煥之中間沒有一個叫人鼓舞的革命者，是不足病的。再顯明地說，主人公倪煥之雖然「不中用」然而正可以表示轉換期中的革命的知識分子的「意識形態」這樣有目的，有計劃的小說在現今這混沌的文壇上出現，無論如何，不能不說是有意義的事。』

茅盾以上的這些話，都是對當時「革命文藝」的作家們的並非惡意的意見和應該有的答辯。實在看不見他對革命文學本身的詆毀，他至多和魯迅一樣對「創造社的」革命文學運動及其作品表示不滿而已——那「不滿」之中還有忠告，改進的作用在。

第四章 「語絲派」其他作者的意見

一 所謂「語絲派」

現在先簡單的介紹一下所謂「語絲派」的歷史：

『所謂語絲派，是指周作人一派的講「趣味」的作家而言。語絲社的組織，在五卅的前一年；出版語絲週刊，由孫伏園主編。領袖人物是魯迅及周作人。孫本來主編晨報副刊，魯迅也常在上面撰稿。有一次，魯迅作了三段打油詩題材我的失戀，據說是因爲看見當時「阿呀阿唷，我要死了」之類的失戀詩盛行，故意做一首用「由她去罷」收場的東西開開玩笑的。（這詩後來又添了一段，登在語絲上。再後來收在野草中。）不料晨報社中的某君，認爲不能登載，將稿抽去了。伏園因此憤而辭職。過了幾天，他提議自辦一個週刊，這就是語絲。他去邀了十六人負責撰稿，除周氏兄弟外，尚有錢玄同、劉半農、兪平伯、馮文炳、孫福熙、顧頡剛等。定名語絲，據說是有幾個人，任意取一本書任意翻開，用指頭點下去，那被點到的，便是名詞。他們雖然傾向於自由主義與趣味主義，但實際上作者的意見與態度是各不相同的：有的談風月，有的談考古，也有的談國家大事。而且他們要「催促新

的產生，對於有害於新的舊物，則竭力加以排擊。」（魯迅作我和語絲的始終）其非逃避現實可知。到了五卅以後，便起了分化受了時代的浪潮冲激而迎頭趕上去的是魯迅，受不住時代的浪潮冲激而躲避的是周作人。周氏在語絲上所發表的文章，固然有苦雨、鳥聲、故鄉的野菜、北京的茶食一類的「言志」的文章但同時也有我們的敵人、狗抓地毯、淨觀一類的攻擊封建思想與封建道德的文章，假如照周君的說法，便是所謂「載道」的文章。他自己曾說：「戈爾特堡（Isaac Goldberg）批評藹利斯（Havelook Ellis）說，在他裏面有一個叛徒與一個隱士，這句話說得最妙：並不是我想援藹利斯以自重，我希望在我的趣味之文裏也還有叛徒活着。」（澤瀉集序）但後來他轉變了，文中的叛徒逐漸躲避以至於絕跡，最後只剩了隱士。他曾宣告時事決不再談，他以爲文學是無用的：「手拿不動竹竿的文人，只好避難到藝術世界裏去，這原是無足怪的。我常想，文學即是不革命，能革命就不需要文學及其他種種藝術及宗教，因爲他已有了他的世界了；接着吻的嘴不再要唱歌，這理由正是一致。」（燕知草跋）受周氏影響最大的有兪平伯及馮文炳等。後來馮氏辦駱駝草，專登這一類的文章，性質比語絲純粹得多。周氏在這上面作了不少冲淡自然爐火純青的散文，後來都收在看雲集中。當魯迅參加「左聯」之時，正乃弟在駱駝草上大談「草木蟲魚」之時，這不能不說是一個極有趣的對照。」——但那時語絲早已停刊了。』——與文祺著新文學概要。

不過現在要說的「語絲派其他作者的意見，」是指除魯迅而外，對於此次革命文學問題在當

時語絲、北新、等刊物上發表文章，表示與創造社有不同的「意見」的人們而言；至於其是否眞正的「語絲派，」現在不問。譬如侍桁他就曾在評「從文學革命到革命文學」一文的後面聲明：「假使有人來答辯或者是教訓我的時候，最好向着我個人，不要給我加上某派某派的名號，我不屬於任何派。語絲肯大量的登載我的文字，這是我對於他們萬分感謝的。」郁達夫則本爲創造社首要。「創造社轉變不久，郁達夫因爲意見不合便登報脫離；」所以也在「語絲派」的刊物上作文章，表示無產階級文學根本不能成立的意見，（見無產級級專政和無產階級的文學）所以也把他放在這裏來講。

中國文藝論戰所搜集的這一方面的文章約有二十篇，現在擇其中較重要的七篇看一看他們的意見；（這當然不僅僅是他們「個人」的意見，都是代表某一部分人的。）卽侍桁的三篇，廿人的二篇，郁達夫和冰禪的各一篇。

二　侍桁的意見

上面所引雪葦在導師的喪失裏說魯迅對革命文學的態度，「就跟當時想緊踏着他的脚步的

侍桁，中間都有着決定的原則上的分界。」豈僅如此；當時侍桁的表現，無論在對於進步的「主義」的態度上，無論在文化思想問題上（如下面所引的他擁護胡適等的整理國故）都和魯迅完全兩樣。

『無產階級文學與革命文學，在中國今後文壇上，是最有發展的可能性的；不過我却不敢希望像你們這樣淺薄的人。無產階級與革命文學，是要等着大天才大同情者大藝術家呢！逆着時代潮流的人們是存在不住的，可是像你們這樣一知半解地盲從者們，也是應該打倒的！』

——侍桁作評「從文學革命到革命文學」

這是說，無產階級文學或革命文學可以成立，但是需要等着大天才大藝術家，創造社一般人們不佩來提倡，因為他們一知半解。侍桁是在「等着大天才」呢！

『底下略把這篇文字（指成仿吾作從文學革命到革命文學——編者）的內容之荒謬處，指出一二：

第一，他不肯承認新文化運動與文學革命的價值。關於這一點，我們對於成先生的混橫不講理眞沒有方法說了！

他說新文化運動有兩種工作，第一是舊思想的否定，第二是新思想的介紹；這是對的。他又說兩方面都不會收得應有的效果！這是胡說，不合事實！新思想的介紹到現在還沒有見着什麼眉目，到現在還沒有一種統一

的思想建設起來，這也是事實；可是留給後人的路已經開設出來，這不是眞的嗎？而且我問一問先生，先生所謂應有的效果是什麼呢？我已經很感謝那些開前路的先鋒了。文化運動以後的時代，是他們造成的，這次革命的種子誰敢說不是他們種下的呢？

至於舊思想的否定這一層，我們用不着饒舌了。那一種舊思想還沒有否定得淨盡哪？先生看一看那些新文化運動產出的青年們（我便是一個例）他們那種懷疑一切否定一切的精神，還不是一個好證明嗎？這可以說是否定得太過火了，不只是舊思想的否定，幾乎是一切的否定了。」

這是侍桁對於新文化運動的「新思想介紹」和「舊思想否定」的認識。他不但夢想「一種統一的思想建設起來，」（正確的思想當然只有一種，但侍桁的意思並不是指着進步的那一種思想。）還說舊思想的否定已經「否定得太過火了。」既然覺得「過火，」當然主張對舊東西讓步，因而他擁護當時的國學運動：

「成先生緊連着又罵國學運動。理由呢？說國學運動是開倒車。這個問題已經討論得不愛討論的了，不知成先生爲什麼這時又來胡鬧！

國學運動的意義有兩種：一是在思想方面，一是在文學方面。關於前者，胡適先生在他的先秦名學史的序言中，已經說得清楚，這裏不必再說。總而言之，便是要想把舊思想否定了，必先認識了牠的本來面目，重新估定

牠的價值，所以不得不先作一番整理研究的工作。認識了眞正的自我的本形之後，才能將數千年積成的誇大狂打消，才能虛心的去吸收外來的文化。先生好好的想一想，國學運動是不是與新文化運動相反的？」

爲着「認識國學的本來面目，重新估定牠的價值，」「先作一番整理研究的工作，」原是不可厚非的。倘能「批評的接受遺產，」那豈不更好！但以當時胡適等國學運動家們研究的方法和識見，能「認識國學的本來面目，重新估定他的價值」嗎？何況他們不僅自己去整理研究，還叫沒有整理研究能力的青年學生也都去「狂舐這數千年的枯骨；」那麼，這一運動的意義是進步的呢？是「開倒車」呢？此外，我們現在所能看見的那時國學運動的「成績」在那裏呢？

「關於國學運動在新文學運動中的價值一層，這是我們在這裏應當討論的。

把一種數千年所流傳的文學用語推翻，而只想說些空理，沒有前例，沒有歷史上的事實作根據，這是談何容易呀！每一種新思想的反動，他們的唯一的理由，便是「從前沒有這樣的例」；這樣的理由看着好像薄弱，其實卻也有一部分眞理。並且，果然每種的新變動若眞是沒有前例，沒有歷史的根據，任你是怎樣的有自信，你也不敢確信你有最後的成功；你沒有最後成功的自信，你沒有單人向着全社會反抗的大胆；沒有這樣的大胆，結果你終歸失敗！我們再看一看，無論那一國文學史上所起的革命，那革命的先鋒便是大思想家大創作家。他們不但能喊口號立標語，他們同時還有不死的作品，以給他們的口號與標語作證。但是再看一看中國文學運動

的人們呢？胡適先生的標語是不錯的，他確信白話在文學上是定能勝過文言的，但是他自己未能運用白話以創造出驚人的文學作品，同時又沒有偉大的新作家替他證實，這是他失了根據，他失了有力的證實者，所以他只有回轉頭來向歷史上去尋求。把那些多年埋在礫土中的寶物掘出，把那些多年被人們所輕視的白話文學作品整理出來，以作他的武器，作他的保人，這樣說來，整理國故不是新文學運動的要務嗎？成先生這一點小道理可曾了解？』

不錯，胡適的編白話文學史，是為着想替他所提倡的「白話文」找一個「歷史的根據」，去塞那好說「從前沒有這種的例」的人們的嘴。可惜的是，胡適是先提倡了白話文，等到白話文已經隨着五四運動風行全國，新文學運動一日千里的向前發展，反對派已經不大成問題的時候，所謂整理國故的國學運動家們，才把新文字運動向故紙堆里拉，這不是「開倒車」是什麼？何况當時所謂「整理國故」的意義，並不全是為着要替新的東西找一「歷史的根據」，而且如凡新的東西都要一「歷史的根據」，那眞沒有那樣多。至於白話文學史裏面有許多並非「白話」文學，則猶其餘事。

『並且文學這種東西，不是突然的而是漸進的；每培養一個大天才的作家，要有多少既往文學作品給他作底！廣義的說，文學是模仿的，是無意識模仿的，從無數不甚知名的作品中湊出一部偉大的作品來，由這一部然後再引起無數。我們無論讀那一國文學史，都是一層一層往上生長的，很少逃出這個公例之外去。這次中國

新文學的運動，只認定白話是惟一的文學的用語還不够的至少，我們要找出既往的偉大的作品作基礎然後在這樣的基礎上再生芽；這樣的努力是有見識，是聰明的。當然，除去這一條方法之外，努力介紹外國文學也是一條路，不過要知道外國文學的侵入，只能做一點小幫助，而不能走入了正宗去；在文學表現的方法與意識，或者能稍有影響，而對於一個民族的傳統的情調，是不能根本推翻的！並且我們相信，一個民族若是把他自有的情調失了，總是作外來的奴隸，不會有更偉大的作品產生。實在講，這絕對也是不可能的；你能够把盎格羅撒遜或斯拉夫民族的血液，全般地注到老中國牌的民族的血管中嗎？這樣的講起來，整理出一部紅樓夢，就要勝過介紹十部浮士德。』

這是「中學爲體，西學爲用」的道理在文學上的應用，而且偏重在「中學爲體。」我想，假使新文學運動的道路眞照着侍桁所說的這樣走，那現在的新文學作品該是些：新「續紅樓夢，」新「紅樓後夢，」新「紅樓圓夢」……吧？

『更奇怪了，成先生對於現代的語言的本身，又下了攻擊。說什麼現在的語言是「一種非驢非馬的中間的語言，」說什麼現在的語言是「發揮小資產階級的惡劣的根性」的。並且又說什麼要建設「農工大衆的用語。」嗐，先生，你可憐可憐中國文壇吧，這未成形的文壇，經不住你這樣的摧毀喲！幼稚的如現在的中國文壇，新創的語言還沒有應用了幾年，一切尚在試驗着，培養着，增長着，以期能有一天把他普遍了，讓人們能有了同

一的眞正的利器。在尚未成功的現在，誰知又出了你這樣的妖孽！我先問問你，中國尙有沒有統一的語言？所謂農工大衆的語言以什麼爲標準？』

「大衆語以什麼爲標準？」這是一九三二年的大衆文藝問題和一九三四年的大衆語問題，所討論的主題之一。成仿吾在這裏只提出了「建設農工大衆的用語，」並表示反對「非驢非馬的中間的」白話文，而未詳細的加以解說，所以引起侍桁的「奇怪」來了。但由此倒可以看見二人的識見之差來。

『並且滅却自己一切的感情，而來服從某種主義，這是不是可能的？眞是一個問題呢！藝術家的本身不應該受一切的束縛，只有他對於藝術的良心是支配着他的一切的！什麼主義，什麼標語，對於他都是狗屁不值！你們最近大嚷特嚷什麼「非個人主義文學」這個名詞我從來還沒有聽見說過，這是不是你們造的？有什麼定義嗎？文學家自身的一切的感情，不應該發洩出來？只應該描寫農工大衆？雖然毫不了解，只因爲一點淺薄的同情作怪，也硬要描寫？你們看一看世界上的文學作家，那一個是硬作出來的？算了罷，你們這一羣淺薄無聊的東西！』

不能硬去描寫「只因爲一點淺薄的同情作怪」而「毫不了解」的生活，侍桁這意見是對的。但「藝術家的本身不應該受一切的束縛，只有他對於藝術的良心是支配着他的一切的；」這和一

九三二年討論文藝創作自由問題時的「自由人」蘇汶的口吻是差不多的。「不應該受一切的束縛，」實際上是早「束縛住」了而所謂「良心」也不是天生的。

——以上所引均見評「從文學革命到革命文學」

『藝術中何嘗有什麼個人主義的與大衆的分別呢，藝術只有「眞」與「僞」，再沒有別的分別。藝術家的心血，注到他的藝術品中，他的目的爲的是自我，而結果仍是大衆的。若是反而言之，他所產生的藝術品只有他自身能了解，只有他自身能鑑賞，這並不是個人主義的藝術，只是僞的藝術而已。「爲藝術的藝術」是不錯的，那些反對「爲藝術的藝術」的人們，只是把這個名辭解錯了。藝術家若是沒有爲藝術而藝術的精神，他總不會產生出眞的藝術品，那時他所產生的藝術品才眞與人生無關呢！藝術家非有高蹈的個性不成，藝術家若也只是普通的一個社會人，他不會有創作的要求，他不會有切要的創作的動力，結果不會產生眞的藝術品來。』

——侍桁作個人主義的文學及其他

藝術品假使只有作者「自身能了解，只有他自身能鑑賞，」「這並不是個人主義的藝術，只是僞的藝術而已。」侍桁這種反身邊瑣事或自我的小境界表現的「狹義的」個人主義藝術，是對的；就是他在本文的以下各段所發揮的「廣義的」個人主義文學，也都對；如

『「自我」若不是一塊死東西的時候，他當然不能離開社會，當然不能不受現代思潮的影響；所以一個自我的造成，裏邊已經含有他的自我的環境的成份，與影響他的現代思潮的成份。——文學家表現了他的自我，便是表現了現代社會，現代思潮，現代的一切。』

『表現了自我的文學，決不是與人生沒有一點關係的，惟其眞能表現了自我，才是眞能給讀者們一種共同感，才眞能給讀者們新血液，才能告訴讀者們眞實的社會與現代社會的眞實的罪惡！自表的要求越眞切，表示的態度越誠實，這樣產生出來的文學作品才越有生命。文學家的自我表現，他的動機是爲己的，而他的結果是成了大衆的！這是文學上自我表現的意義。你們所非的個人主義文學，是不是非的這個？』

然而，作者對於他自己生活的「認識，」或者對一般人生社會的「認識」——世界觀，沒有關係嗎？「現代社會，現代思潮，現代的一切」是很複雜的，是有多方面的，作者的「自我」爲什麼只是那一些，而不表現別的一些呢？他對於「那一些」爲什麼又是他那樣的「看法」或「表現法」呢？以他的那種「看法」所「表現的」他的「那一些」，眞「能告訴讀者們眞實的社會與現代社會的眞實罪惡」嗎？

同時，黃藥眠在非個人主義的文學裏，也是反對「狹義的」「個人主義文學，」而說『個人終

不能逃出社會去生活的，所以無論說得怎樣好聽，個人的思想還是不能跳出社會的圈子。而且他們如果再仔細的研究一下他自己，則所謂「自我」亦不過是一束遺傳下來的本能和社會所孵育的習慣罷了。』這和侍桁的「廣義的」個人主義文學的社會根源的解釋，也並沒有兩樣。所不同者，是黃藥眠叫作家不要單只看見「自我，」表現「自我，」而要認識：

『現在時代已經變了，大規模的生產已訓練出一隊一隊的工人，我敢斷定這一隊一隊工人聯合起來，向現有制度革命的團結的精神，就是新的文藝的新生命。這種集體化的文學，原也不是現在的特創，而是民衆文藝進化上的一種「再現」罷了。

前面已經說過，個人主義的文學家對於現在的社會組織雖然不滿意，但那時候他們是厭棄牠，批評牠，卻總沒有尋到出路；現在則社會的自覺心已達到高潮，文藝家亦當然會隨着這個高潮而得到一條出路；故我相信凡是稍有志氣的青年，都會感覺到偉大的時代已擺在我們的面前，而且都會願意同被壓迫的民衆緊抱在一起，體驗出他那種集體的精神，來發抒出燦爛的文學。這種民衆心裏的熱情，民衆的勇敢的力量，民衆的偉大的犧牲的精神如果表現出來時，一定可以洗去從前個人主義文學的頹廢的，傷感的，怯懦的歎息的缺陷；而另外造出『一種剛强的，悲壯的，樸素的文學來。這種文學是充滿着人的精神的：牠不特要攻擊現代的社會制度，而且還要努力指出我們應走的方向；牠不特批評人生，而且要表現出生之可能。

朋友們，新文學運動已經又另換了一集，我們一齊起來努力開闢一個新園地罷。』

這是叫作家丟開「自我」而去「體驗」「被壓迫民衆」的「集體的精神」創作「集體化的文學。」作家倘能這樣的用實踐去擴大他的生活體驗，那他的「自我」將會更「廣義」些，「自我」的內容也會更豐富些，對於人生社會的看法也會另是一種樣子吧？但倘「同被壓迫民衆緊抱在一起，」只是「淺薄的同情作怪，」而沒有通過了實踐，那就是「硬要描寫」自己所「毫不了解」的了。那末，黃藥眠的這兩段話，也就成了理論的空談我標語口號而已。但侍桁所反對的並不是這些。黃藥眠除了和侍桁一樣看見了「廣義的」「自我」以外，還多看了「被壓迫民衆」的「集體的精神，」叫作家去「體驗」牠，以擴大「自我」的範圍。

——以上所引均見侍桁作個人主義文學及其他

『我寄了兩篇批評創造社的革命文學後，有一位朋友忠實的告訴我，說我太傻氣了；人家是在談主義，而我是在談文學，結果恐怕是風馬牛不相及。我聽了這話之後，再證之以文化批評上的論文，果然我知道我以前所爭之點，是與他們走了歧途了。他們以文藝爲第二義的，把文藝看成爲作旁的工作的一種手段，而我偏要不明世故的爭論爲文藝而文藝，這將來不免有落伍之慨。——我現在也深覺得那些人們的目的並不是在文藝

明！」

——侍桁作又是個 Don Qwixote 的亂舞

這一段話和一九三二年蘇汶勸說胡秋原的意思簡直非常相像。蘇汶說「左翼文壇是馬克斯列寧主義者……他們現在沒有工夫來討論什麼眞理不眞理，他們只看目前的需要。」「你假使眞是一個前進的戰士，你便不會再要眞理，再要文藝了。」而胡秋原還要和左翼文壇去談什麼藝術的理論，文藝的價值……等等，眞所謂「不識時務，」所以是書獃子了。

不贊成「把文藝看成爲作旁的工作的一種手段，」是騙人的藝術至上論；因爲實際上文藝是向來被一部分人利用「作旁的工作的一種手段，」說別人的「目的並不是在文藝」，是想貶折對方文藝的意見，顯得唯我是「爲文藝而文藝」的眞理所有者。

三　廿人的意見

「假使文學眞是時代的呼聲，那末我們瘡痍滿目的社會，決不該有唯美派與頹唐派的文藝，而應該是血與淚的文藝。但是，我在此地還得聲明，我的血與淚的文藝，是與趨時的文藝家所口口聲聲提倡的血與淚的文

藝有些異趣。他們竟可以從自悲自嘆的浪漫詩人一躍而成了革命家；昨天還在表現自己，今天就寫第四階級的文學。他們的態度也未嘗不誠懇，但是他們的識見太高理論太多，往往在事前已經定下了文藝應走的方向與應負的使命。無奈文藝須完全是眞情的流露，一有使命便是假的。以第一第二階級的人，寫第四階級的文學，與住在瘡痍滿目的中國社會裏，製作唯美派的詩歌，描寫浪漫的生活一樣的虛偽。魯迅從來不說他要革命，也不要寫無產階級的文學，也不勸人家寫；然而他曾誠實的發表過我們人民的痛苦，爲他們呼冤，他有的是淚裏面有着血的文學，所以是我們時代的作者。』

——甘人作中國新文藝的將來與其自己的認識

甘人的這一段話裏，包含着幾個問題：「以第一第二階級的人，寫第四階級的文學，」這是革命文學的作者問題和內容問題；「往往在事前已經定下了文藝應走的方向與應負的使命，無奈文藝須完全是眞情的流露，一有使命便是假的，」這是革命文學作者的世界觀革命文學的創作方法和階級性及文學的宣傳作用問題。這些問題，用上面「創造社的革命文學主張」所說的那些理由是都可以答覆的。至於甘人的另一篇文章——拉雜一篇答李初梨君，也是由於同樣不了解這些問題，而把牠們較詳細的又重說了一遍。如其中重要的一段說：

『文學這樣東西，決不止限於描寫追近的事物與狹窄的小我爲止；牠的背景不限於作者目前的生活狀況。牠的內容的理智方面，也不能以狹小的憤慨爲滿足。總括的說起來，文學該是而且正是以人生的全部爲背景，受了廣大的同情的驅促，根據於一切自然的眞理，表現出某方面或幾方面的「大我」由此創造出新的生命。牠是人生的總結之反映，借了個人而表現出來的東西。其本質原是超個人的，所以是無利害的，亦是無階級的，直等到從作者的人間苦所造成的個性裏表現出來之後，才着上了各種不同的顏色一樣。但是常人的性格常因日常生活爲轉移，文藝家却往往以他的精神生活爲造成個性的主要標準。文藝所依賴的不是物質的供給，不是吃了珍羞餚饌，便一定作珍羞餚饌的作品。正如我們雖吃了詩人吃的飯，還是作不出詩一樣。在這裏，迷信唯物主義者是束手無策的。文學史上常有例子，詩人的作品瑰麗奇偉，而生活却是很苦；也有作品沉鬱憤激，而生活却又很是快樂，這是因爲人的物質方面可以受限制，分階級，而精神生活却不能。因此他雖是第幾階級的人，就不能限定他是第幾階級的作者。……』

這是廚川白村的「苦悶的象徵」的文藝論。「個性」是照耀人生的反光鏡，人生「從作者的人間苦所造成的個性裏表現出來之後，才着上了各種不同的顏色。」而「造成個性的主要標準」是「精神生活」「精神生活」是超然物外，不受限制，不分階級的。所以無論作者的物質生活是第幾階級，他的精神生活是沒有階級性的，因此作品也不帶階級性。這種理論眞像「吃了詩人的飯」

爲什麼「作不出詩」來一樣，果眞使「唯物主義者束手無策」嗎？

四　郁達夫的意見

『在無產階級專政的時期未達到以先，無產階級的文學是不會發生的。這是什麼緣故呢？第一、無產階級的專政還沒有完成之先，無產階級的自覺意識就不會有。（因爲若有了這自覺意識的時候，無產階級的專政就成功了。）沒有自覺意識的階級文學是不會成立的。第二，文學的產生，須待社會的薰育的，在無產階級專政沒有完成的時候，社會的教育，社會的設施和社會的要求，都是和無產階級文學相反的東西，在這一種狀態之下產生的文學，決不是無產階級的文學。

現在中國，雖然有幾個人在那裏抄襲外國的思想，大喊無產階級的文學，或者竟有一二人模仿撓直，想勉強製作些似是而非的無產階級的作品出來，然而結果畢竟是心勞手拙，一事無成，是不忠於己的行爲。我在此地敢斷定一句，眞正無產階級的文學，必須由無產階級者自己來創造；而這創造成功之日，必在無產階級握有政權的時候。』

——郁達夫作無產階級專政和無產階級的文學

李初黎在自然生長性與目的意識性裏，評駁這一段說：

「郁達夫在此地用了一個循環論證法：
要有了無產階級專政，才有自覺意識；
要有了自覺意識，才有無產階級專政。

結局，這兩樣被他放逐到永遠的彼岸去了。在這種理論的背後，我們還可以看出一個「忠於己」的小有產者的實踐的要求來。

其次，他把無產階級文學弄成一個固定的死的東西，牠絕不能從牠的「自己發展」「自己運動」上去把握；他心目中似乎有一個既成的無產階級文學的觀念上的幽靈，然而你如果問他什麼是「眞正無產階級的文學」他結局是莫名其妙，只好說「無產階級者自己來創造」的，就是「眞正無產階級的文學」。

第三、他根本不明瞭無產階級的專政就是階級對立的另一種形態。如果普羅列塔利亞文學是階級對立過程中的產物，那麼不管牠是在專政的以前以後，都會有的。而且他也不明白無產階級文學與乎專政，都應該被奧伏赫變「揚棄」；所以，如果普列塔利亞文學到了「創造成功之日」——即到了牠的最後的發展階段，牠已經不是無產階級文學，而爲「無階級」的文學了。』

五 冰禪的意見

冰禪在革命文學問題裏，提出了好幾個問題，都有與別人不同的理由；如藝術不完全是宣傳，僅「有時是宣傳而且不可因此破壞了藝術在美學上的價值」如「文藝不是階級的武器，」但文學與革命是有關係的，偉大的文藝家常是「革命的先驅」；中國的文藝應該「深切的表現社會的罪惡，痛苦與悲哀，毫無隱諱的針砭民族的惡劣根性與墮落思想。」

「在藝術的世界裏，最必要的是自由，要有精神的不羈的自由才能產生偉大的藝術。——文學是什麼？什麼人都知道承認的一句話「文學是人生的表現」；就是爲一般革命文學批評家所崇拜的辛克萊也如是說。那末，人生的方面是異樣的繁多而複雜，人生苦悶的根源也恐不是經濟的一件事體（自然是一個最重要的因素，）則所謂「革命文學」自不能概括文學的全領域。文學除了教人革命以外，還有許多許多事情呢！我們如何能因提倡「革命文學」之故遂抹殺一切的文藝呢！」

這是把革命文學誤解作僅只「教人革命」，而與有其他內容的文學對立起來；同時也就主張不應叫從事其他文學的人也來作革命文學，因爲「在藝術的世界裏最必要的是自由，」作者愛寫什麼就寫什麼，愛怎麼寫就怎麼寫的。——作者眞的這樣「自由」了麼？

『誠然，每個偉大的文學家，表現了他自己忠實的描寫了人生的眞實，他的理想，幻想，也就透過了他的作

品而昭示我們以「未來」了。莫泊桑也說他的每篇小說背後都有Something存在。但是這說作家在他的作品中表現他的理想的這事實恐怕是與我們文學批評家之所謂「宣傳」是大異其趣。因為所謂「宣傳」是要宣傳某種「主義」以及「打倒」「擁護」——之類，那末藝術與文學不見得都為了某階級「宣傳」某種主張了。假使文學過去的以及現在的都是「非積極的仕奉一階級不可」則對於一個不相干的階級恐怕就是「味同嚼蠟」了；何以真正的作品，是永遠為人所欣賞，永遠使人驚歎，永遠深刻的感動我們?

一種政治上的主張放在文藝裏面，不獨是必然而且在某幾個時期卻是必要的，這就是普列漢諾夫，馬克斯主義的文化批評家也如此的承認。但是不可忘記的，就是不要因此破壞了藝術的創造。所以我們只能說「藝術有時是宣傳，」而且不可因此而破壞了藝術在美學上的價值。」

把文藝的「廣義的」「宣傳，」解釋『宣傳某種「主義」以及「擁護」「打倒」——之類，』這是冰禪的又一誤解。誠如魯迅所說「一切文藝是宣傳，只要你一給人看。即使個人主義的作品，一寫出，就有宣傳的可能，除非你不作文，不開口。」不過冰禪也承認政治的主張可以放在文藝裏面，所以「藝術有時是宣傳，」但要「不可因此而破壞了藝術在美學上的價值。」然而所謂「美學上的價值」並沒有孤立的絕對的標準，所謂「美學」根本也是一種「宣傳」的意識形態；這是冰禪在當時所不能了解的。

『「文學是階級的武器」這也不是我們革命文學批評家的創見；蘇聯文壇中「納巴斯徒」派早就斬釘截鐵的肯定：「文藝作品無論是涉及什麼的，不是爲勞動階級的武器，就是反勞動階級的利刃」；並且肯定，「從前的文學，都充滿特權階級的精神。」(見任國楨譯蘇俄文藝論戰）這一種澈底急進的精神，雖然與我們的批評家同一値得我們欽仰，但恐不見得合於事實。瓦浪斯基也反對他們說：「與帝政的專制奮鬥，與黑暗的腐敗的俄羅斯奮鬥，舊文學很有堂皇偉大令人欽敬的功績。」「藝術家對於自己的著作，雖合那備妥的雛形，不應當插入報紙的論說，應當深刻的觀察事實，表現生活。」這話亦好像勸告我們的新批評家似的。如果文學都是階級鬥爭的工具，我不知道莎士比亞的戲曲，歌德的浮士德與少年維特之煩惱，雪萊、渥特渥斯、勃朗寧的詩，以及其他許多作家的作品，如果我們不便下一句「毫無價値」的批評，實在是不容易說他們做了那一階級的武器。就是宣傳「愛的福音」的托爾斯太，宣傳「新英雄主義」的羅曼羅蘭，最沉摯的人道主義作家陀斯妥夫斯基，如謂他們是那一階級的工具或武器，也實在不免寃枉。就是涉及革命的作品吧，在屠介涅夫的荒地（即郭沫若譯的新時代）路卜洵的灰色馬，阿爾志跋綏夫的工人綏惠略夫與沙寧，其中所流露的思想，恐怕無論送給那一個作「階級的武器」，也沒有人要；然而他們確實做到了「藝術的眞實」，永遠的感動我們。就是安特列夫的作品，是革命所棄絕的，然而他的疑問與絕望，亦處處激動我們的心。他們的作品的藝術價値，永遠爲我們所珍視。就是寫十二個的布洛克吧，托洛斯基也說「不是革命的詩」他並且「向革命突進，突進

而受了傷」然而托洛斯基還說十二個要「永久的流傳下去，」將與「十月革命」的光輝永遠不朽。「不是革命的詩」何以還能「永久的流傳下去」呢？因爲布洛克眞實而深刻的畫着了「當時」的俄羅斯。

文學之所以不是「階級的武器，」根本因爲她不是如政治法律一樣；世界上也決沒有那樣的資產階級拿文學當機關槍使用。……

所以文藝實在是反映着時代環境，種種物質的，精神的錯綜複雜的關係，決不是簡單的受着經濟的支配而被作「階級的武器」了。也許因爲文藝不是這樣一個勢力的東西，才值得我們永遠珍視吧。』

以創造社在當時所發表的唯物史觀的文藝論文和文藝的階級性理論，都不足以給冰禪所提的這些問題以具體的答覆，據創造社諸人那些文章內容看來，他們所瞭解的也並不比冰禪所瞭解的多；冰禪在本文裏引了藤森成吉的文藝新論（張資平譯）中的「文藝和唯物史觀」裏的幾節話，而下結論道：『經濟所影響於文藝的，只是薄弱的間接的關係；並且也如藤森成吉所說「文藝還要受她的下層政治宗教的影響。」其實文藝也不但受政治宗教的影響，甚至於還受科學的影響，如自然主義受了科學的影響，是誰都知道的事實。』在創造社諸人的文章（見上面「創造社的革命文學主張」）裏還沒有這樣的說明。創造社諸人僅說明了上層文化和下層經濟基礎的關係，或文

藝與經濟的關係以及文藝與階級的粗略關係。至於文藝與文化各部門的「錯綜複雜」的關係，文藝「錯綜複雜」的反映客觀世界他們都沒有闡述或不能闡述。所以冰禪的這篇文章是一九二八年三月發表的，恰是這次「文藝論戰」正熱鬧的時候，而以後始終未見創造社方面的答覆。我們現在倘把冰禪所提的上面那些作家及其作品的階級性或其社會作用，一一加以分析解答，那將是一本書的規模，不是本文所能做到的；好者已有柯根的世界文學史綱和弗理契的歐洲文學發達史的中譯本至其他的唯物史觀的文學論的著作，以及講蘇聯的文學理論作家與作品的書，中國也出版了一些，從牠們上面是可以得到解答的。

『「文學」與「革命」是不是簡直風馬牛不相及呢？那我敢大膽答道「否否」！

文學之所以爲文學，就因爲他是眞而且美的描寫生活因爲他表現了人生，也就指導了人生，也就創造了人生。文學家是時代的靈魂，他看清楚了「現在」也就很早的看見了「將來」。因爲文學家的感覺比我們敏銳，他們的感情比我們的眞摯，他們的觀察比我們精確，於是時代的眞象就逃不出他們如鷹一樣的「預知的眼」了。所以偉大的文藝家也就是「文化的先驅」「時代的先驅」「革命的先驅」了。

當一個社會的黑暗與腐敗還未充分暴露時，文學家已經感到深切的不安了；當無數民衆還在生夢死醉

時，文學家已吹着他們的喇叭驚醒人們的好夢了；當人們已在呻吟隱怨時，文學家代表不幸的人們號泣了；當人們絕望於無涯的黑暗時候，文學家又預示着以未來的曙光了。

『文藝家在他的作品裏啓示了偉大的未來，決不是他自己個人無根據的幻想。文藝家是時代精神的靈魂，是社會民衆的喉舌；所以眞的文藝家也就是時代的先驅了。』

『所以每一個偉大的作家，一個偉大的革命的作家，他的作品之能永遠可貴者，並不一定要把他的作品裝入一個革命的範型內面去；只要他能够眞正的表現他的時代，能够眞正的表現時代的精神，那麼他的作品也便是痛切的社會生活的批評，預言和警告了；他的作品也就永遠的不朽了。假使是在一個需要革命的時代，在一個腐敗黑暗惡劣的時代，有人偏偏要讚頌社會的公平，人生的美滿，那也可見這樣的文藝家價值如何不値半文錢了。然另一方面，我們先樹立一個文學的格式，以爲沒有革命字樣就一無足取，大家也就嚷着「革命」「革命」，反而沒有看出社會痛苦之眞象，也是一樣的失去了文藝的眞意義之所在了。

總而言之：文藝應是社會生活的眞切深刻的表現，能如此的便是永遠不朽的偉作。文藝的目的，並不在於教人「革命」；然而，在一個不平黑暗的時代中，偉大的作品，也就無不有革命的精神了。十九世紀的一個俄國文學批評家 Dobrolubov 也是這樣的意見；他是一個批評一切事物都要問「他對於勞動階級有什麼用處呢？」的人，然而他並不勸人以預定的目的去作詩或小說。他以爲文藝家如不徹底知道他所描寫的人生，他的

目的不是從最深摯的理想中出來，作品一定。不會好所以他對於一切作品。只問是不是正確的反映人生還才是批評文藝的態度了。』

這幾段話是廚川白村的「苦悶的象徵」的文藝論的改寫，他只看見文藝家與籠統的「時代」的關係，沒有看見文藝家的階級性，因而也不知道決定作品的內容與思想傾向的文藝家的「世界觀」的重要。不過他末了所提出的「文藝家如不澈底知道他所描寫的人生，他的目的不是從最深摯的理想中出來，作品一定不會好。」倒是對當時好描寫「自己所不熟習的」內容的「革命文學」作家們一個很好的進言。

『我們中國現代究竟需要怎樣的文藝呢？……

深切的表現社會的罪惡，痛苦與悲哀，毫無隱諱的針砭民族的惡劣根性與墮落思想，我以為是我們的文學家應該所有的事。這樣平淡的話自然是沒有「革命文學」那樣響亮時髦，然而我們在文藝上多作一點忠實的工夫，比之於僅在好聽的名義上推求，說不定我們的子孫還多得些實益哩！』

這些話不能說不對，但問題還是在作者的世界觀與創作方法的如何而定。

第五章　「新月派」及其他反對者的論調

一　與「新月派」鬥爭的歷史任務

在上面我們看見魯迅茅盾和所謂「語絲派」的其他作者之間，對於革命文學或無產階級文學雖有態度和識見之差但大體講來實非普羅文學的眞正敵人。因爲大家（連創造社太陽社在內）同是「革命的小資產階級作家，」鬥爭的對象應是帝國主義或資產者的「意識代表」及封建文人，是不應該作「內訌」的。譬如魯迅從開始他的三十年文學生活起，在反封建一方面就是「做工做得最好」的而反歐化紳士的戰鬥他也是常常的，隱蔽在個別的甚至私人的問題之下，（如對章士釗、陳西瀅、梁實秋等）作持久的韌性的鬥爭：

『五四到五卅前後，中國思想界裏逐步的準備着第二次的「偉大的分裂」。這一次已經不是國故和新文化的分別，而是新文化內部的分裂：一方面是工農民衆的陣營，別方面是依附封建殘餘的資產階級。這新的

反動思想，已經披了歐化，或所謂五四化的新衣服。這個分裂直到一九二七年下半年方才完成，而在一九二五——六的時候，却已經準備着只要看當時段祺瑞章士釗的走狗現代評論派在一九二七年之後是怎樣的得其所哉，就可以知道這中間的奧妙。而魯迅當時的語絲，革命的小資產階級的文藝思想和批評，正是針對着這些未來的「官場學者」的。……的確，舊的衞道先生們漸漸的沒落了，於是需要在他們這些僵尸的血管裏注射一些「歐化」的西洋國故和牛津、劍橋、哥倫比亞的學究主義，再加上一些洋場流氓的把戲，然後僵尸可以暫時「復活」，或者多留戀幾年「死尸的生命」……』

——何凝作魯迅雜感選集序

中國革命的性質，注定了革命的小資產階級作家的歷史任務之一，就是這反歐化紳士的文人學者，而歐化紳士的文人學者對于革命文學運動也不會放鬆他們的歷史所賦予的鬥爭任務的。在當時新月月刊上發表的「新月」的態度和梁實秋的文學與革命二篇文章，也就是這鬥爭的宣言。他們不但要在中國的「思想市場」上擺出他們「紳士」所特有的「健康與尊嚴」的貨色來，還要肅清這市場上的其他「十來種」思想「行業」，原因當然由於牠們「妨害健康的原則」和「折辱尊嚴的原則」的緣故。他們不但根本否認文學與革命的關係，提出「人性」來與「階級性」相對置，還把「革命」解釋作「用破壞的手段打倒假的領袖，用積極的精神擁戴真的領袖」；而

一切歸之於「天才」『與所謂「大多數」不發生若何關係。』這樣一來，他們雖然反對文學的階級性，但無意之間倒把自己的「階級性」暴露出來了。

二 「新月」的態度

新月社的主要作家爲徐志摩、聞一多、梁實秋、胡適、沈從文等。一九二八年開始出版新月月刊，在創刊號上表示了他們的態度：

『不幸我們正逢着一個荒歉的年頭，收成的希望是枉然的。這又是個混亂的年頭，一切價值的標準是顛倒了的。……

先說我們這態度所不容的，我們不妨把思想（廣義的，現代刊物的內容的一個簡稱）比做一個市場，我們來看看現代我們這市場上看得見的是些什麼？如同在別的市場上，這思想的市場上也是擺滿了攤子，開滿了店舖，掛滿了招牌，扯滿了旗號，貼滿了廣告，這一眼看去辨認得淸的至少有十來種行業，各有各的色彩，各有各的引誘，我們把牠們列舉起來看看：

一、感傷派　二、頹廢派　三、唯美派　四、功利派

五、訓世派　六、攻擊派　七、偏激派　八、纖巧派

九、淫穢派　十、熱狂派　十一、稗販派　十二、標語派　十三、主義派

商業上有自由，不錯。思想上言論上更應得有充分的自由，不錯。但得在相當的條件下。最主要的兩個條件是：（一）不妨害健康的原則（二）不折辱尊嚴的原則……

同時在思想的市場上我們也看到種種非常的行業，例如上面列舉的許多門類。我們不說這些全是些「不正當」的行業，但我們不能不說這裏面有很多是與我們所標準的兩大原則——健康與尊嚴——不相容的。我們敢說這現象是新來的，因爲連着別的東西思想自由這觀念本身就是新來的。這也是個反動的現象，因此，我們敢說，或許是暫時的。先前我們在思想上絕對沒有自由，結果是奴性的沉默；現在我們在思想上是有了絕對的自由，結果是無政府的淩亂。思想的花式加多本來不是件壞事，在一個活力磅礴的文化社會裏往往看得到，假傍着剛直的本幹，普蓋的青蔭，不少盤錯的旁枝，以及恣蔓的藤蘿。那本不關事，但現代的可憂正是爲着一種顛倒的情形。盤錯的恣蔓的儘有，這裏那裏都是的，却不見了那剛直的與普蓋的。這就比如一個商業社會上不見了正宗的企業，却只有種種不正當的營業盤據着整個的市場，那不成了笑話？

即如我們上面隨筆寫下的所謂現代思想或言論市場的十多種行業，除了「攻擊」「纖巧」「淫穢」諸宗是人類不怎樣上流的根性得到了自由（放縱）當然的發展，此外多少是由外國轉運來的投業事業。我

們不說這時代就沒有認眞做買賣的人，我們指摘的是這些買賣本身的可疑。礙着一個迷誤的自由觀念，顧着一個容忍的美名，我們往往忘却思想是一個園地，牠的美觀是靠着我們隨時的種植與剷除；又是一股水流，牠的無限效用有時可以轉變成不可收拾的奇災。……

但記憶與想像！這就是一個燦爛的將來的根芽！悲慘是那個民族，它回頭望不見一個莊嚴的以往；那個民族不是我們。該得滅亡是那個民族，它的眼前沒有一個異象的展開；那個民族也不應得是我們。……

我們相信一部純正的思想是人生改造的第一個需要。純正的思想是活潑的新鮮的血球，它的力量可以抵抗，可以克勝，可以消滅一切致病的黴菌。純正的思想，是我們自身活力得到解放以後自然的產物，不是租借來的零星的工具，也不是稗販來的瑣碎的技術。我們先求解放我們的活力。……

我們不能不醒起，不來不奮爭，尤其在人生的尊嚴與健康橫受凌辱與侵襲的時日！來吧，那天邊白隱隱的一線，還不是這時代的「創造的理想主義」的高潮的前驅？來吧，我們想像中曙光似的閃動，還不是生命的又一個陽光充滿的清朝的預告？』

——「新月」的態度（聞爲徐志摩作）

把「思想」混亂的分成了以上那許多「派，」就在表示着「新月派」的人們之思想不淸，或糊塗的思想！而所謂「健康與尊嚴，」所謂「記憶與想像，」所謂「純正的思想，」所謂「活力，」所

謂「創造的理想主義」或則籠統含糊，或則虛無飄渺，不過玩一玩抽象的名詞的把戲；惟在詞意之間表示着惟我「新月派」是人們公正，和平，高尙，純潔和「允執厥中」！「偏激」「攻擊」「熱狂」「標語」和「主義」當然都是不好的：「這樣的山羊，頸子上還掛着一個小鈴鐸，作爲知識階級的徽章……能夠領了羣衆穩妥平靜的走去，直到他們應該走到的所在……這是說雖死也應該如羊，使天下太平，彼此省力。」（魯迅一九二六年作一點比喻）「新月派」的人們不過在盡着這種「山羊」似的職務而已。

創造社方面對於這「新月的態度」是怎樣答覆的呢？

『這是「一個荒歉的年頭，收成的希望是枉然的；這又是個混亂的年頭，一切價值的標準，是顚倒了的。」

一點不錯！

現在是社會變革的時代，被壓迫階級自圖解放的時代。在這解放期間，支配關係次第變更，社會的中堅勢力也漸形轉換。在這樣的客觀環境之下，思想界必然的起變動。又因實踐的基礎不同，一切的價值標準當然也是兩樣。這本是必然的現象。

然而正是這種必然的現象……使得「小丑」徐志摩，「妥協的唯心論者」胡適一班人不得不表示

「新月的態度。」

這是因爲社會的支配權要移到一個新的主體，現在的支配階級無論怎樣的用盡巧妙且辛辣的手段，總不能阻止歷史的進展，「收成的希望是枉然的。」而新的主體對於一切事物和現象的評價當然要有牠自身的標準，所以從前「一切的價值標準，是顛倒了的。」

這的確是使他們不得不歎爲「不幸」的「一個荒歉的年頭，」「又是個混亂的年頭」相應着這個混亂的年頭，在他們的「着色眼鏡」裏，又映着有一個思想上的「嘈雜的市場。」

在這個年頭，我們可以看到新興階級的出現，在這市場上，我們可以看到新興階級的理論的確立。……

「創造的理想主義！」好一個漂亮的名字！然而創造了什麼理想？「健康」與「尊嚴！」好一雙「偉大的原則！」然而健康是誰的健康？尊嚴又是誰的尊嚴？……

這些新興勢力與代表牠的思想和文藝，在支配階級及他的工具們看來，簡直是「折辱尊嚴，」「妨害健康」怪不得我們的「詩哲」徐志摩一班人提着這兩個原則大聲疾呼地要來做「掃除」的工作了！……

可是事實上他們能够維持這樣的「尊嚴」與「健康」？嗎歷史的進展，不惜把一切冠冕堂皇的，神聖不可侵犯的東西都要消滅下去，牠是不容許有所謂永久的存在的。……

不但如此，「折辱」了他們的「尊嚴，」即是新興的革命階級獲得了尊嚴；「妨害」了他們的「健康，」

卽是新興的革命階級增進了健康。

帶着「健康」與「尊嚴」的「着色眼鏡，」他們在思想這市場上看見了些什麼？據他們「隨筆寫下的」都有「十多種行業，」眞是五花八門，極其「嘈雜」了！怪不得他們要來做「審查和整理的工作了。」審查的結果，他們以爲這「十多種行業」都是些「鴉片，毒藥，淫業，」「全是些不正當的行業」與他們「所標舉的兩大原則——健康與尊嚴——不相容的。」

而所以有此現象，是因爲「礙着一個迷誤的自由觀念。」「先前我們在思想上是絕對沒有自由，結果是奴性的沉默，現在我們在思想上是有了絕對的自由，結果是無政府的淩亂」——這是我們所發現的「絕對的」原因了。

但是，現在我們在思想上有了絕對的自由嗎？只要一看現在是什麼情形，誰都不會相信這句話……自由在那裏？更何言「絕對」！

在現在要因鬥爭而獲得思想和言論的自由的時候，「新月」的先生們却嘆着氣，以爲是太自由了，因而要來「掃除」那些「邪說，」「異端，」將思想從「無政府的淩亂」救出，定於一尊，一統天下。你看這是什麼一種實踐的要求！是替誰說話！現在我們在思想上並沒有自由，要有自由就須得有適應的客觀的條件，「不幸」的是他們竟對於這個盲目！

思想和文藝的發生，必須有一定的社會根據；因爲思想和文藝本是客觀的反映。正確的反映了客觀的，從眞正的認識出發的思想，才是合理的思想，牠是「一個眞」他是「一個正。」這樣的眞的正的思想是有實踐的價值和變更社會的機能的，因而在社會變革期中牠爲一切的「標準」「紀律」「規範」——

現在我們也將他們要干涉的思想市場上的買賣審查和整理過了。然而所謂健康與尊嚴這兩個原則並不能爲牠的標準，我們要從社會的根據和階級的意義去檢討的。

可是不幸的是在這樣的檢討之下，不但他們所列舉起來的思想上的派別是「隨筆寫下的」沒有一點根據，亂雜得可笑；就是他們用以抨擊這些派別的所謂兩大原則及「創造的理想主義」也只是「盤錯的旁枝，态蔓的藤蘿，」並不是什麼「商業社會上」的「正宗的企業，」「我們是不能容許它繼續存在的。」——

「創造的理想主義？」現在在思想和文藝上，是否容許這樣的東西？——「新月」的「創造的理想主義」的根據在那裏？「他們有什麼根據，除了飄渺的記憶與想像？」

「飄渺的記憶與想像！」布爾喬亞汜曾經，並且現在也還在，支配社會的一切，這是多麼一個「莊嚴的已往！」沉着在這樣支配的夢中，將一切絕對化，永遠化，以爲可以萬世拖住他們的生命在「想像」中不又有「一個異象的展開？」然而歷史的車輪推他們上了沒落的墓道，現在則到處都響徹了他們的弔鐘！

這「記憶與想像」眞是太「飄渺」了！因此，「新月」的人們「記憶」他們「光明的過去，」則致證江

樓夢；「想像」他們「光明的未來，」則做情詩堆砌愛美艷麗的王國。

可是他們却以爲這是「尊嚴與健康，」這樣可以解放他們的活力，產生純正的思想，因爲他們「相信一部純正的思想是人生改造的第一個需要。」他們也覺得人生要改造，而且需要思想了！這倒不錯。現在社會是需要變更了，而且沒有革命的理論，則沒有革命的行動；但這樣的理論沒有所謂「純正的，」也不是「活力」所能產生的。』

——彭康作「新月的態度」底批評

三 梁實秋的論調

新月的態度是「新月派」對一般思想問題和文藝問題的意見；至於他們對於革命文學的意見，則有梁實秋的文學與革命可以代表：

『我先問革命究竟是怎麼回事？

一切的文明，都是極少數的天才的創造。科學，藝術，文學，宗教，哲學，文字，以及政治思想，社會制度，都是少數的聰明才智過人的人所產生出來的。……革命運動的真諦，是在用破壞的手段打倒假的領袖，用積極的精神擁戴真的領袖。……

革命的意義既如上述，請進而討論革命與文學的關係。

在革命的時期當中，文學是很容易沾染一種特別的色彩。然而我們並不能說，在革命的時期當中，一切的作家必須創作「革命的文學」。——……我們知道富有革命精神的文學，往往發現在實際的革命運動之前。……文學家並不表現什麼時代精神，而時代確是反映着文學家的精神。……

所以我又說：革命期中文學家不必就要創造「革命的文學」；在文學上講，「革命的文學」這個名詞根本的就不能成立。在文學上，只有「革命時期中的文學」，並無所謂「革命的文學」——……並且偉大的文學乃是基於固定的普遍的人性，從人心深處流出來的情思才是好的文學；文學難得的是忠實——忠於人性。至於與當時的時代潮流發生怎樣的關係：是受時代影響，還是影響到時代；是與革命理論相合，還是爲傳統思想所拘束，滿不相干，對於文學的價值不發生關係。因爲人性是測量文學的唯一的標準。所以「革命的文學」這個名詞，縱然不必說是革命者的巧立名目，至少在文學的了解上是徒滋紛擾。……

文學家所代表的是那普遍的人性，一切人類的情思；對於民衆並不負着什麼責任與義務，更不會負着什麼改良生活的担子。所以文學家的創造並不受着什麼外在的拘束，文學家的心目中並不含有固定的階級觀念，更不含有爲某一階級謀利益的成見。文學家永遠不失掉他的獨立。在革命期中的文學作品，往往隱示着民間的苦痛，諷刺着時代的虛僞，這並不是文學家銜着民衆的諭旨，也不是文學家自動的要完成他對於民衆的

使命。文學家不接受任誰的命令，除了他自己的內心的命令，文學家沒有任何使命，除了他自己內心對於眞美善的要求的使命。故此在革命期中，如在常態期中一樣。文學家不僅僅是羣衆的一員，他還是天才，他還是領袖者，他還是不失掉他的個性。

大多數就沒有文學，文學就不是大多數的。——創作的材料是個人特殊的經驗抑是一般人的共同生活，沒有關係；只要你寫得深刻，寫得是人性，便是文學。「大多數的文學」是一個沒有意義的名詞。——無論是文學，或是革命，其中心均是個人主義的，均是崇拜英雄的，均是尊重天才的，與所謂的「大多數」不發生若何關係。——「無產階級的文學」或「大多數的文學」都是不能成立的名詞，因爲文學一概都是以人性爲本，絕無階級的分別。——

一件文學作品，如其不能得到無產階級的了解與欣賞，這不必就是因爲作品是屬於另一階級或帶有貴族性，這也許就是因爲無產階級本身缺乏鑑賞的能力。鑑賞文學，不是像飲食男女等等根本的本能那樣，不是人人都有的一種能力。眞眞能鑑賞文學，也是一種很稀有的幸福，這幸福不是某一階級所得壟斷。貧賤階級與富貴階級裏都有少數的有文學品味的人，也都有一大半不能鑑賞文學的人。所以就文學作品與讀者的關係上言，他們看不見階級的界線。

至於文學作品之產生，更與階級觀念無關。——文學愈來愈成爲天才的產物。天才的降生，不是經濟勢力

或社會地位所能左右的，無產者的階級與有產者的階級一樣的會生出天才，也一樣的會不常生出天才！所以從文學作品之產生言，我們也看不見階級的界線。文學是沒有階級性的。

偉大的文學家，足以啓發革命運動，革命運動僅能影響到較小的作家……很多的大文學家，……對於革命運動起初很表同情，但是到了革命進展之後，看着羣衆的暴行，對於一切標準的毀滅紀律的破壞天才的摧殘，他們便要認爲這是過度，收回他們的同情。沒有一個第一流的文學家，一生的同情於革命。革命運動對於文學的影響，是誘發人們的熱情，激起人們對於虛僞的嫉惡，惹動人們對於束縛的仇恨，這種影響的本身不是壞的，縱然不能提高文學的價值，至少亦不致於文學的價值有損；但是這種影響容易發生不良的結果，且不可避免的流於感情主義，以及過度的浪漫。

近來有人提倡「革命的文學，」但是我覺得他們並不是由文學方面來觀察；反對「革命的文學」者似乎又是只知譏諷嘲弄。吾人平心靜氣的研究，以爲「革命的文學」這個名詞實在是沒有意義的一句空話，并且文學與革命的關係也不是一個值得用全副精神發揚鼓吹的題目。

文學也罷，革命也罷，我們現在需要一個冷靜的頭腦。」

「文學與革命的關係，」既然「不是一個值得用全副精神來發揚鼓吹的題目；」「反對革命文學者，似乎又是只知譏諷嘲弄；」梁實秋結束這幾句話，是對創造社和魯迅兩方面都表示了敵對，

這就是一九三〇年以後兩方面合作的原因吧！

梁實秋這種「人性」「天才」的文學論，確是典型的資產階級的學說！「一切的文明，都是極少數的天才的創造」「文學是天才的產物」這裏的「天才」可以說就是「資產階級」的代名詞：文學既然與大多數人沒有關係或「大多數就沒有文學」，那末大多數當然也就與「一切的文明」沒有關係，或者大多數也就沒有文明。文學和文明都是資產階級的天才的創造。資產階級在這個世界裏是「極少數的天才，」或者他們造成爲這「極少數的天才」的機會較之「大多數」要多得多，要容易得多！「能鑑賞文學」在這個世界裏固然「也是一種很稀有的幸福，」至於「這幸福不是某一階級所得壟斷，」可就不盡然了：事實俱在，這種膚淺的理由實在可以不必多費筆墨，就請睜眼看看「能鑑賞文學」的起碼是些什麽人吧！

「文學家所代表的是……一切人類的情思；對於民衆並不負着什麽責任與義務，更不曾負着什麽改良生活的担子。所以文學家的創造並不受着什麽外在的拘束，……文學家永遠不失掉他的獨立……文學家不接受任誰的命令，除了他自己內心的命令文學家沒有任何使命，除了他自己內心對於眞美善的要求的使命。」——梁實秋這一段文學家的獨立自由的「藝術至上論」與一九

三二年「文藝創作自由」論辯時，胡秋原申明永遠只相信「高尚情思」的文藝，並肯定的認爲藝術不應當做政治的「留聲機」的意見，以及自以爲是「第三種人」的蘇汶所主張的「藝術的價值」和文藝創造自由論，都是非常相像的。『資產階級的著作家，藝術家，演劇家的自由只是戴着假面具去接受錢口袋的支配，去受人家的收買，受人家的豢養，我們社會主義者，暴露這種作僞，揭穿這種虛僞的招牌，——並不是爲着要弄出什麼無階級的文學和藝術（這只有到了社會主義的無產階級的社會裏方才可能）而是爲着要把眞正自由的公開的聯繫着無產階級的文學去和假裝着自由的事實上聯繫着資產階級的文學對立起來。』（伊里奇）因而文藝不但未曾自由，而且向來作着「政治的留聲機」；文學家也未能夠獨立，「第三種人」是作不成的。「第三種人」其實也就是「梁實秋們」。

以下是創造社對於梁實秋這篇文章的評駁：

『革命是什麼？……革命運動的眞諦，是在用破壞的手段打倒假的領袖，用積極的精神擁戴眞的領袖。……

……人性，牠很微妙的響亮着。聽來，牠好像是高超在雲霄的一個全然的主宰。一切現實的事象是牠翻弄的一把鬼戲。易朝又易朝，內亂再內亂的連續的中國歷史，說是人性的創造，那末我們可以說「人之初，性本惡」這兒

才有唯心論的秘密所在。……… 一九一一年中國的革命，民衆不「以積極的精神擁戴眞的領袖」却以如火的熱誠希望共和政體的實現。法國大革命的先驅階級，要打倒貴族階級的全體，而且說他們「要恢復常態的生活」無寧說他們要成就他們所希望的「新態」的生活（第三階級的生活。）這革命的根本的原因不能歸咎「太陽王」的子孫的「人性」的不善，也不能歸功於二三革命家的「天才」，而是君主政治牠的特權和獨占牠的法律，陳舊的基爾特組織和半莊園的農民，一同的變成發展着的產業的桎梏：產業的再加向上的發展，就需要這回的政治革命。革命的根本認識要是這樣。人性，牠沒有直接參加過這樣的歷史的任務。』

『天才是什麼！人類的歷史不絕的增加牠自身以豐富的內容，成爲浩瀚的潮流流轉着。這豐富的內容不消說是人類積著文化的過程。然而這人類文化的創造主，他不是深居飄渺的彼方的誰人，也不是「極少數的天才。」宗教，法律，藝術，哲學，科學，經濟學，一言以蔽之，所謂「精神科學」的對象——或者是梁教授所謂「一切的文明」——無非是集團的人類的產物。文化是以集團的勞動爲媒介的，自然之改造。再進一步說，人類使自己的物質的生產發達着，在這行爲的當中，又使自己的思維的產物發達變化。思維及思惟的產物——精神，牠不是超越時間及空間的存在，而是在所與的各階級的歷史之產物，所以文化是一定社會的「物質的產物。」

「一切的文明，都是少數的天才的創造。」沒有思索的習慣的人們，當然可以低低的領首，然而我們理解

文化生產的根本法則的，却苦笑他知識的淺薄。

在這裏，我們不能不究明歷史上的個人所演的任務：

社會的外面，沒有社會；離開社會，不能想像個人；社會是個人的集團。然而，這裏的個人并不是孤立的個人。超時代或超社會（階級）的個人的幻影，只配在空想家的腦中徘徊。我們說個人的時候，他是社會上的個人，歷史上的個人。個人受着環境的決定，同時，又受着歷史的制約。

天才是特別的個人。社會及在歷史的當中，他的任務，因爲占着特殊的地位，遂行特殊的勞動有時是很大的。然而，我們知道人類的意志不是自由的，牠常受外的關係的決定。但是，個個人的外的關係是社會的關係，（在認瞬間的家族，團體，職業階級，總社會狀態的生活關係。）因此，他的意志爲外的境遇所決定，就是說他從外的境遇引出其活動的動機。諸葛孔明不會發明飛行機，只能做出木牛流馬，愛迪生才能有種種電氣機器的發明。這因爲發明家計劃一種新機器的時候，他不能離開當時已經存在的一切材料，即既存的技術，既存的科學。他的天賦即使很厚，也不能在空洞的「無」中生出「有」來。他必定要從科學所提出的問題，實際勞動所指示的諸要求，才能出發他的研究。文藝領域的天才也何嘗不是一樣。

梁教授說：「天才的降生，（好像是從天上下來一樣——乃超）不是經濟勢力或社會地位所能左右的。」在這裏，我們賢明的梁教授的天才論和世間的宗教的見解，發生了貼肉的關係。因爲，他忽視了社會注入

「人格」中的社會的影響。離開社會的影響，把個人單獨的評價的時候，才有這個獨斷的發生的根據。

以個人的現象說明社會的現象，（資產階級學者喜歡用這個戲法）其結果不過是循環論。對於天才——不論他是革命的指導者，皇帝，總統，獨裁者——的評價，若果忽視了社會對於他們的決定的力量，那末，他們的人格自身的力量，必然地變成「上帝」一樣的力量。木匠老婆的私生兒也可以是上帝耶和華的兒子。歐洲文藝復興時代的燦爛的文化也許是偶然的現象——自我精神的發現。

這樣的謬誤的根本觀念，不特使我們的梁教授看不透社會現象一般，而且在文學的一分野中竟使他的「冷靜的頭腦」變成頭腦的混亂。

『文學是人性的表現，還是階級性的表現呢？』

文學，牠依然是人類所需要的時候，誰能反對文學是人性的表現呢？這個定義是非常的妥當，同一樣的程度，又是非常的空漠。一般俗衆的批評家在說明一件事實時，最愛假設一種要素，在承認牠的互相作用的名義下，拒絕牠的根本的物質的根據。「文學是人性的表現，」「宗教是宗教思想的作用，」這樣的說明，簡直等於沒有說明，不外是同義語的疊用。

「人性，」牠微妙地響亮着。無論是談革命，或談文學，梁教授的龐大的體系中，牠像一條紅線貫通着。然而，討論「文學是人性的表現，」這與黑人的皮膚是黑色的一樣，同是無聊的問題。不過為拒絕革命文學的存在，

這個態度就是他窮餘的辦法。這個文學理論，不特是否認文學的階級性，而且，封建制度的代言人可以利用牠來保存國粹平民社會的代言人可以利用牠來擁護自己地位的安全。所以，我們再沒有顧慮這樣的說教，不能不從速把文學的階級性分明地展開。……（關於文學的階級性，請參看上面「創造社的革命文學主張」內「文學的階級性」一項。）

梁教授又說得好：「大多數就沒有文學，文學就不是大多數的，」這句話的裏面說盡「階級性」支配到文學上來的秘密；因爲他所能曉得的是奉侍上流階級的文學。……

白鵝一般的上流婦人的胸膛，芳香郁烈的外國酒，這只限於是穿服高等趣味的西裝，用漂亮英語的紳士才能感覺的「感覺的快味。」白朗寧夫人的情詩，曼殊斐兒的小說，或許是英國文壇上的重要文獻，然而英國的貴婦人可是太高貴了，況且又是天選國民中的尤物。即東部倫敦的市民也不敢瞻仰。……這爲的什麼？不是階級的差別決定階級的生活感覺麼？生活感覺的不同，又是藝術感覺的差別的標準。藝術是有階級性的。……」

『「沒有一個第一流（！）的文學家，一生的同情於革命」這句話有兩個可能的解釋：或許因爲是第一流的文學家，就不能同情於革命；也或許同情只是同情，可以隔河觀火的人却跑到當場弄火。同情，牠說明了一切的秘密。然而，革命文學是新興無產階級的文學，（現在我們沒有區別這兩個名稱爲兩種。）這是階級自身的文學，不是「涕淚」的結晶，也不是「商人」的「應當。」那末我們要討論革命文學了。……（請參看上

面「創造社的革命文學主張」內「文學的宣傳作用」一項）

總束以上批判的結果，我們可以決定梁教授那篇文章是很體面的謾罵，因爲「冷靜的頭腦」當然不致糊塗到這個樣子。——』

——馮乃超作評駁梁實秋的「文學與革命」

「新月派」的這種逃避現實的藝術至上論的實踐的結果，在平時則『暴露了自己是「喪家的」或者「不喪家的」「資本家的乏走狗」』替新的反動去裝點一下摩登化的東洋國故和西洋國故，』（何凝作魯迅雜感選集序）盡一盡自己的階級任務之外；在國家民族危急存亡的時候，就會有意的或者無意的影響到國家民族的生存：當此廣州失守武漢撤退，「敵人的鐵蹄已踏遍國境，殺我同胞，毀我城」的血腥的現在，以兼作參政員的梁實秋，居然在其主編的一個大報的副刊上，徵求「與抗戰無關」的文章（時在一九三八年十二月）隨着卽登載其自以爲「與抗戰無關」其實「與抗戰有害」的文字，這確實不是偶然的。而梁實秋的這種作爲，實在也並不是他個人的新發明，是因襲其同派的沈從文的「反差不多」主義的：他大約以爲抗戰以來的文章都「差不多」「與抗戰有關，而要來一套「與抗戰無關的「反差不多」」了。其實天地間那有與社會「無關」的作品，所以

「無關」也就是「有關」；至於「差不多」的形成，倒是大家都能密切的注意現實和表現現實的結果。（公式主義之應該反對，則爲另一問題。沈從文的「反差不多」的用意並不是善意的反公式主義，是惡意的反對一切以現實爲內容的文學作品。（自己既然不敢或者不願正視現實當然也就談不到去實踐或者表現現實，所以抗戰以來看不見「新月派」的人們的與抗戰「有關」的文字，也不是偶然的。但梁實秋個人倒以「無關」的姿態表現出來了！

四　安那其主義者的空談

此外在現代文化，民間文化，文化戰線等刊物上發表關於革命文學問題文章的人，如莫孟明、謙弟、尹若、柳絮等（他們的文章均見中國文藝論戰）在根本反對無產階級文學的理論或思想上，不但和「新月派」一致，而且謾罵馬克斯主義的文化理論，現出了自己的「安那其主義者」的嘴臉。因而，較之梁實秋直接痛快的說出「文學與大多數人無關」來，反提出了「無階級的」「民衆文學」的口號「文化鬥爭的理論，一定要是民衆的才行，如果只是一階級的，那就錯了。」這當然要比一切「階級文學」都徹底得多，也好聽得多了。而用意也不過在反對「文學的階級性，」現時世界

裏的「無階級的民衆文學」其實是不能實現的烏托邦。(這「民衆文藝」和一九三〇年以後的「大衆文藝」的涵義並不相同。)與生在現在的人間而要人人都講「人類之愛」，一般是一樣的用心和一樣的可笑的！

第六章 進步的文藝理論及文學團體的建立

一 認識了共同的敵人

上面已經說過，創造社太陽社在一九二八年與魯迅茅盾的論爭，是革命的小資產階級知識分子不該有的內訌，以致忽略了對於眞正敵人的鬥爭。然而這一共同的認識，兩方面都不是到一九三〇年「左聯」成立時才有，譬如郭沫若在一九二八年論爭的當時所發表的桌子的跳舞的結尾就說過這樣的話：

『文壇上的鬥爭漸漸到了一個第二階段了。從前的鬥爭只是封建式的鬥爭，是以人或地理上的關係爲背景。目前的鬥爭是進了一步；我們是以思想行動及一切階級的背景爲背景。拜金主義派的羣小是我們當前的敵人。

我們應該認淸楚我們的敵人。「大衆的同盟者雖然是一時的，動搖的，不安定的，而且是難於信賴的東西，

但爲確保其與無產者的聯盟，就是最小限度的可能性我們都要無條件的利用。」（「左翼小兒病」）

這是偉大的戰略，我覺得在文藝戰上也可以應用。

我們應該組織一個反拜金主義的文藝家的大同盟。』

「以人或地理上的關係爲背景」的「封建式」的小集團主義的鬥爭，是要不得了；「我們應該認清楚我們的敵人，」「拜金主義派的羣小是我們當前的敵人；」「我們應該組織一個反拜金主義的文藝家的大同盟。」——這不是說的明明白白嗎？這「大同盟」也就是「左翼作家聯盟」的先聲。

至於魯迅之反「拜金主義的羣小，」不僅只是這理論的提倡，他早自「五卅」以來就實踐着了，如對「現代評論派」的陳西瀅們和「新月派」的梁實秋們。他在一九二九年和「左聯」尚未成立之前，不但並未停止這種鬥爭，反而站在進步的立場來批評梁實秋們。如新月社批評家的任務（一九二九年作，見三閒集）和「硬譯」與「文學的階級性」（二心集。一九三〇年一月作）：

『例如就是那篇「文學是有階級性的嗎？」（梁實秋作）的高文，結論是並無階級性。要抹殺階級性，我以爲最乾淨的是吳稚暉先生的「什麼馬克斯牛克斯」以及什麼先生的「世界上並沒有階級這東西」的

學說。那麼，就萬喙息響，天下太平。但梁先生却中了一些「什麼馬克斯」毒了，先承認了現在許多地方是資產制度，在這制度之下則有無產者。不過這「無產者本來並沒有階級的自覺。是幾個過於富同情心而又態度偏激的領袖。把這個階級觀念傳授了給他們，」要促起他們的聯合，激發他們爭鬥的慾念。不錯，但我以爲傳授者應該並非由於同情，却因了改造世界的思想。況且「本無其物」的東西，是無從自覺，無從激發的，會自覺，能激發，足見那是原有的東西。原有的東西就遮掩不久，即如格里萊阿說地體運動，達爾文說生物進化，當初何嘗不或者幾被宗教家燒死，或者大受保守者攻擊呢？然而現在人們對於兩說，並不爲奇者，就因爲地體終於在運動，生物確也在進化的緣故。承認其有而要掩飾爲無，非有絕技是不行的。

但梁先生自有消除鬥爭的辦法，以爲如盧梭所說：「資產是文明的基礎，」「所以攻擊資產制度，即是反抗文明，」「一個無產者假如他是有出息的，只消辛辛苦苦誠誠實實的工作一生，多少必定可以得到相當的資產，這才是正當的生活鬥爭的手段。」我想，盧梭去今雖已百五十年，但當不至於以爲過去未來的文明，都以資產爲基礎。（但倘說以經濟關係爲基礎，那自然是對的。）希臘印度，都有文明，而繁盛時俱非在資產社會，他大概是知道的；倘不知道，那也是他的錯誤。至於無產者應該「辛辛苦苦」爬上有產階級去的「正當」的方法，則是中國的有錢的老太爺高興時候，教導窮苦工人的古訓，在實際上，現在正在「辛辛苦苦誠誠實實」想爬上一級去的「無產者」也還多。然而這是還沒有人「把這個階級觀念傳授了給他們」的時候。一經傳

授，他們可就不肯一個一個的來爬了。誠如梁先生所說，「他們是一個階級了，他們要有組織了，他們是一個集團了，於是他們便不循常軌的一躍而奪取政權財產一躍而為統治階級。」但可還有想「辛辛苦苦誠誠實實工作一生，多少必定可以得到相當的資產的「無產者」呢？自然還有的。然而他要算是「尚未發財的有產者」了。梁先生的忠告，將為無產者所嘔吐了，將只好和老太爺去互相讚賞而已。

那麼，此後如何呢？梁先生以為是不足慮的。因為「這種革命的現象不能是永久的，經過自然進化之後，優勝劣敗的定律又要證明了，還是聰明才力過人的人佔優越的地位，無產的仍是無產者。」但無產階級大概也知道「反文明的勢力早晚要被文明的勢力所征服，」所以「要建立所謂無產階級文化，……這裏面包括文藝學術。」

梁先生首先以為無產者文學理論的錯誤，是「在把階級的束縛加在文學上面」因為一個資本家和一個勞動者有不同的地方，但還有相同的地方：「他們的人性（這兩字原本有套圈）並沒有兩樣，」例如都有喜怒哀樂，都有戀愛（但所「說的是戀愛的本身，不是戀愛的方式，）「文學就是表現這最基本的人性的藝術。」這些話是矛盾而空虛的。既然文明以資產為基礎，窮人以竭力爬上去為「有出息，」那麼，爬上是人生的要諦，富翁乃人類的至尊，文學也只要表現資產階級就夠了，又何必如此「過於富同情心，」一併包括「劣敗」的無產者？況且「人性」的「本身，」又怎樣表現的呢？譬如原質和雜質的化學底性質，有化合力物理學的

性質有硬度，要顯示這力和度數，是須用兩種物質來表現的，倘說要不用物質而顯示化合力和硬度的單單「本身」，無此妙法；但一用物質，這現象卽又因物質而不同。文學不藉人，也無以表示「性」，一用人，而且還在階級社會裏，卽斷不能免掉所屬的階級性，無需加以「束縛」，實乃出於必然。自然，「喜怒哀樂人之情也」，然而窮人決無開交易所折本的懊惱，煤油大王那會知道北京撿煤渣的老婆子身受的酸辛，饑區的災民，大約總不去種蘭花，像闊人的老太爺一樣，賈府上的焦大，也不愛林妹妹的。「汽笛呀！」「列寧呀！」固然並不就是無產文學，然而「一切東西呀！」「一切人呀！」「可喜的事來了，人喜了呀！」也不是表現「人性」的「本身」的文學。倘以表現最普遍的人性為至高，則表現最普遍的動物性——營養，呼吸，運動，生殖——的文學，或者除去「運動」，表現生物性的文學，必當更在其上。倘說，因為我們是人，所以以表現人性為限，那麼，無產者就因為是無產階級，所以要做無產文學。

其次，梁先生說作者的階級，和作品無關，託爾斯泰出身貴族，而同情於貧民，然而並不主張階級鬥爭；馬克斯並非無產階級中的人物；終身窮苦的約翰孫博士，志行吐屬，過於貴族。所以估量文學，當看作品本身，不能連累到作者的階級和身分。這些例子，也全不足以證明文學的無階級性的。託爾斯泰正因為出身貴族，舊性蕩滌不盡，所以只同情於貧民而不主張階級鬥爭。馬克斯原先誠非無產階級中的人物，但也並無文學作品，我們不能懸擬他如果動筆，所表現的一定是不用方式的戀愛本身，至於約翰孫博士終身窮苦，而志行吐屬過於王侯

者，我却實在不明白那緣故，因為我不知道英國文學和他的傳記。也許，他原想「辛辛苦苦誠誠實實的工作一生，多少必定可以得到相當的資產」然後再爬上貴族階級去，不料終於「劣敗」連相當的資產也積不起來，所以只落得擺空架子。「爽快」了罷。

其次，梁先生說「好的作品永遠是少數人的專利品，大多數永遠是蠢的，永遠是和文學無緣」，但鑑賞力之有無却和階級無干，因為「鑑賞文學也是天生的一種福氣」，就是雖在無產階級裏也會有這「天生的一種福氣」的人。由我推論起來，則只要有這一種「福氣」的人，雖窮得不能受教育至於一字不識，也可以賞鑑「新月月刊」，來作「人性」和文藝「本身」原無階級性的證據。但梁先生也知道天生這一種福氣的無產者一定不多，所以另定一種東西（文藝？）來給他們看，「例如什麼通俗的戲劇，電影，通俗小說之類」因為「一般勞工勞農需要娛樂，也許需要少量的藝術的娛樂」的緣故。這樣看來，好像文學確因階級而不同了，但這是因鑑賞力之高低而定的，這種力量的修養和經濟無關，乃是上帝之所賜——「福氣」。所以文學家要自由創造，既不該為皇室貴族所雇用，也不該受無產階級所威脅，去做謳功頌德的文章。這是不錯的，但在我們所見的無產文學理論中，也未見過有誰說或一階級的文學家，不該受皇室貴族的雇用，却該受無產階級的威脅，去做謳功頌德的文章；不過說，文學有階級性，在階級社會中，文學家雖自以為「自由」，自以為超了階級，而無意識底地，也終受本階級的階級意識支配，那些創作，並非別階級的文化罷了。例如梁先生的這篇文章，原意是在取消

文學上的階級性，張揚眞理的。但以資產爲文明的祖宗，指窮人爲劣敗的渣滓，只要一瞥，就知道是資產家的鬥爭的「武器」——不，「文章」了。無產文學理論家以主張「全人類」「超階級」的文學理論爲幫助有產階級的東西，這裏就給了一個極分明的例證。……

又其次，梁先生最痛恨的是無產文學理論家以文藝爲鬥爭的武器，就是當作宣傳品。他「不反對任何人利用文學來達到另外的目的，」但「不能承認宣傳式的文字便是文學。」我以爲這是自擾之談。據我所看過的那些理論，都不過說凡文藝必有所宣傳，並沒有誰主張只要宣傳式的文字便是文學。誠然，前年以來，中國確曾有許多詩歌小說，塡進口號和標語去，自以爲就是無產文學。但那是因爲內容和形式，都沒有無產氣，雖用口號和標語，便無從表示其「新興」的緣故，實際上也並非無產文學。……

最後，梁先生要看貨色。這不錯的，是最切實的辦法；但抄兩首譯詩算是在示衆，是不對的。新月上就曾有「論翻譯之難」，何況所譯的文是詩。就我所見的而論，盧那卡爾斯基的被解放的唐吉訶德，法兒耶夫的潰滅，格拉特珂夫的水門汀，在中國這十一年中，就並無可以和這些相比的作品。這是指「新月社」一流的蒙資產文明的餘蔭，而且衷心在擁護牠的作家而言。於號稱無產作家的作品中，我也舉不出相當的成績。但錢杏邨先生也曾辯護，說新興階級，於文學的本領當然幼稚而單純，向他們立刻要求好作品，是「布爾喬亞」的惡意。這話爲工農而說，是極不錯的。這樣的無理要求，恰如使他們凍餓了好久，倒怪他們爲什麼沒有富翁那麼肥胖一樣。

但中國的作者，現在却實在並無剛剛放下鋤斧柄子的人，大多數都是進過學校的知識者，有些還是早已有名的文人，莫非克服了自己的小資產階級意識之後，就連先前的文學本領也隨着消失了麼？不會的。俄國的老作家亞歷舍・託爾斯泰和威壘賽耶夫，普理希文，至今都還有好作品。中國的有口號而無隨同的實證者，我想，那病根並不在「以文藝爲階級鬥爭的武器」，而在「借階級鬥爭爲文藝的武器」，在「無產者文學」這旗幟之下，聚集了不少的忽翻筋斗的人，試看去年的新書廣告幾乎沒有一本不是革命文學，批評家又但將辯護當作「清算」，就是，請文學坐在「階級鬥爭」的掩護之下，於是文學自己倒不必着力，因而於文學和鬥爭兩方面都少關係了。

但中國目前的一時現象，當然毫不足作爲無產文學之新興的反證的。梁先生也知道，所以他臨末讓步說，「假如無產階級革命家一定要把他的宣傳文學喚做無產文學，那總算是一種新興文學，總算是文學國土裏的新收穫，用不着高呼打倒資產的文學來爭奪文學的領域，因爲文學的領域太大了；新的東西總有他的位置的。」但這好像「中日親善，共存共榮」之說，從羽毛未豐的無產者看來，是一種欺騙。願意這樣的「無產文學者，」現在恐怕實在也有的吧，不過這是梁先生所謂「有出息」的要爬上資產階級去的「無產者」一流，他的作品是窮秀才未中狀元時候的牢騷，從開手到爬上以及以後，都決不是無產文學。無產者文學是爲了以自己們之力，來解放本階級并及一切階級而鬥爭的一翼，所要的是全般，不是一角的地位。——

二 科學的文藝論的輸入與「左聯」的成立

——魯迅作「硬譯」與「文學的階級性」

兩方面這種共同認識既然很早，（雖然以後也還互相批評，）無形中大家停止了內訌，對付共同敵人了；為什麼「左聯」到一九三〇年三月才成立呢？這大約像魯迅以後所說：「去年左翼作家聯盟在上海的成立，是一件重要的事實。因為這時已經輸入了蒲力汗諾夫，盧那卡爾斯基等的理論，給大家能夠互相切磋，更加堅實而有力。」（一九三一年作上海文藝之一瞥）無產文藝理論的輸入對於這一組織的成立是有很大的關係的。而大家所以過去弄得內訌，也多半由於對鬥爭的理論不大瞭然的緣故。雖然也如何凝所說：「真正的革命文藝思想正在這一時期（指一九二八年的論爭）開始深入的發展。在這新階段上，革命文藝思想經過內部的鬥爭而逐漸的形成新的陣營。這種不可避免的鬥爭提出了新的問題，這已經不是父與子的問題，也不僅是暴露指揮刀後的屠伯們的問題。這是關於革命隊伍的戰略的爭論。」（魯迅雜感選集序）魯迅就是首先感到輸入理論的重要的人，如上面所舉他一九三〇年一月當「左聯」尚未成立時發表的「硬譯」與「文學的階級

性」內有一段說：

『從前年以來，對於我個人的攻擊是多極了，每一種刊物上，大抵總要看見魯迅的名字，而作者的口吻，則粗粗一看，大抵好像革命文學家。但我看了幾篇，竟逐漸覺得廢話太多了。解剖刀既不中腠理，子彈所擊之處，也不是致命傷。例如我所屬的階級吧，就至今還未判定，忽說小資產階級，忽說「布爾喬亞」，有時還陞爲「封建餘孽」，而且又等於猩猩（見創造月刊上的「東京通信」）有一回則罵到牙齒的顏色。在這樣的社會裏，有封建餘孽出風頭，是十分可能的，但封建餘孽就是猩猩，却在任何「唯物史觀」上都沒有說明，也找不出牙齒色黃，卽有害於無產階級革命的論據。我於是想，可供參攷的這樣的理論，是太少了，所以大家有些胡塗。對於敵人，解剖，咬嚼，現在是在所不免的，不過有一本解剖學，有一本烹飪法，依法辦理，則構造味道，總還可以較爲淸楚，有味。人往往以神話中的 Prometheus 比革命者，以爲竊火給人，雖遭天帝之虐待不悔，其博大堅忍正相同。但我從別國裏竊得火來，本意却在煮自己的肉的，以爲倘能味道較好，庶幾在咬嚼者那一面也得到較多的好處，我也不枉費了身軀：出發點全是個人主義，并且還夾雜着小市民性的奢華，以及慢慢的摸出解剖刀來，反而刺進解剖者的心臟裏去的「報復」。梁先生說「他們要報復！」其實豈只「他們」，這樣的人在「封建餘孽」中也很有的。然而，我也願於社會有些用處，看客所見的結果仍是火和光。這樣，首先開手的就是文藝政策，因爲其中含有各派的議論。』

於是魯迅先後譯了盧那卡爾斯基的藝術論和文藝與批評及蒲力汗諾夫的藝術論。前者的藝術論，雖然犯了「實驗主義美學」的錯誤，然而他的豐富的美術智識和為勞動人衆而建設新藝術的立場，實給中國文學工作者以有益的識見。「蒲力汗諾夫也給馬克斯主義藝術理論放下了基礎。他的藝術論雖然還未能儼然成一個體系，但所遺留的含有方法和成果的著作，却不只作為後人研究的對象，也不愧稱為建立馬克斯主義藝術理論社會學的美學的古典底文獻的了。」（魯迅作「藝術論」譯本序）而「蘇俄的文藝政策」一書，「因為其中含有各派的議論，」出版以後對於中國革命文藝的組織與活動，有了很大的影響。

同時，一九二九年以來，新的社會科學書籍亦大量的輸入，給研究文學者以很大的幫助。創造社太陽社及其他人們也輸入了一些新興文藝理論的著作和作品。

於是在一九三〇年三月二日，創造社太陽社的各作家及魯迅、茅盾、丁玲、郁達夫等五十餘人，在上海成立了「中國左翼作家聯盟」。其理論綱領：

『我們的藝術是反封建階級的，反資產階級的，又反對失掉社會地位的小資產階級的傾向。我們不能不援助而且從事無產階級藝術的產生。

我們的理論要指出運動之正確的方向，並使之發展，常常提出新的問題而加以解決，加緊具體的作品批評，同時不要忘記學術的研究，加强對過去藝術的批判工作，介紹國外無產階級藝術的成果，而建設藝術的理論。』

「左聯」的刊物，先後有萌芽、北斗、文學月報、世界文化等。他們除了翻譯關於新興文學的理論及作品外，並從事於新興文學的創作，又提出許多具體的問題來討論，如「大衆文藝」問題及「第三種人」問題，乃其最要者，因均在「九一八」以後，不屬本文範圍內，所以暫不論列。

三　「民族主義」文藝運動的曇華一現

「左聯」成立後三個月，（即一九三〇年六月）另有一部分文人發表了「中國民族文藝運動宣言」，提倡所謂「民族主義文學」。因立場不同，對於「左聯」完全取着敵對的態度。其代表人物有黃震遐、范爭波、王平陵、葉秋原、傅彥長、李贊華、朱應鵬、卲洵美、汪倜然等。他們的刊物有前鋒月刊，文藝月刊等。他們的宣言：

『我們很明瞭藝術作品在原始狀態裏不是從個人的意識裏產生，而是從民族的立場所形成的生活意

識裏產生的。在藝術作品所顯示的不僅是那藝術家的才能技術風格和形式同時在藝術作品內顯示的也正是那藝術家所屬的民族的產物………

文藝的最高的使命，是發揮他所屬的民族精神和意識換句話說，文藝的最高意義就是民族主義。』

這理論有點模仿泰納的決定文藝三要素（民族，環境時機）之一的「民族性」說。不過多出一個「民族主義」一名詞而已。那麽，泰納的文藝論若何，是早已有了定評的。

他們又指出中國文壇當前的危機，一方面「在這新文藝時代下，還竟有人在保持殘餘的封建思想。」另一方面「那自命左翼的所謂無產階級的文藝運動又是那樣的囂張，把藝術拘囚在階級上」這口吻也很像梁實秋們，對「殘餘的封建思想」表示不滿，不過是陪襯，其實大家的社會作用，都是差不多的。

然而，眞正的「民族主義文學，」不但爲中國所必需，而且爲世界所已有；凡一個偉大的作家或有價値的作品，他是民族的，同時也是世界的或人類的。所以魯迅對於這種有違中國民族解放含有錯誤的民族思想的「民族主義文學，」曾作很嚴厲的批評：

『這劇詩（指前鋒月刊七號所登黃震遐作黃人之血——編者。）的事蹟，是黃色人種的西征，主將是成

吉思汗的孫子拔都元帥，眞正的黃色種。所征的是歐洲，其實專在斡羅斯（俄羅斯）——這是作者的目標；聯軍的構成是漢，韃靼，女貞，契丹人——這是作者的計劃；一路勝下去，可惜後來四種人不知「友誼」的要緊和「團結的力量」自相殘殺，竟爲白種武士所乘了——這是作者的諷喩，也是作者的悲哀。

但我們且看這黃色軍的威猛和惡辣罷——

「恐怖呀，煎着屍體的沸油；
可怕呀，遍地的腐骸如何凶醜；
死神捉着白姑娘拚命地摟；
美人螓首變成獰猛的髑髏；
野獸般的生番在故宮裏蠻爭惡鬥；
千年的棺材洩出他凶穢的惡臭；
十字軍戰士的臉上充滿了哀愁！
鐵蹄踐着斷骨，駱駝的鳴聲變成怪吼；
上帝已逃，魔鬼揚起了火鞭復仇；
黃禍來了！黃禍來了！

「亞細亞勇士們張大吃人的血口」

這德皇威廉因爲要鼓吹「德國德國高於一切」而大叫的「黃禍」，這一張「亞細亞勇士們張大」的「吃人的血口」，我們的詩人却是對着斡羅斯，就是現在無產者專政的第一個國度，以消滅無產階級的模範——這是「民族主義文學」的目標。但究竟因爲是殖民地順民的「民族主義文學」，所以我們的詩人所奉爲首領的，是蒙古人拔都，不是中華人趙構；張開「吃人的血口」的是「亞細亞勇士們」，不是中國勇士們，所希望的是拔都的統馭之下的「友誼」，不是各民族間的平等的友愛——這就是露骨的所謂「民族主義文學」的特色，但也是作者的悲哀。

拔都死了；在亞細亞的黃人中，現在可以擬爲那時的蒙古的只有一個日本。日本的勇士們雖然也痛恨蘇俄，但也不愛撫中華的勇士；大唱「日支親善」，雖然也和主張「友誼」一致，但事實又和口頭不符，從中國「民族主義文學者」的立場上，則已覺得悲哀，對他加以諷喻，原是勢所必至，不足詫異的。

果然，詩人的悲哀的豫感好像證實了，而且還壞得遠。當「揚起火鞭」焚燒斡羅斯將要開頭的時候，就像拔都那時的結局一樣，朝鮮人亂殺中國人，日本人「張大吃人的血口」，吞了東三省了。……

這詩人「受過傅彥長先生的薰陶，」查過中外的史傳，還知道「中世紀的東歐是三種思想的衝突點，」豈就會偏不知道趙家末葉的中國，是蒙古人的淫掠場？拔都元帥的祖父成吉思皇帝侵入中國時，所至淫掠婦

女，焚燒廬舍，到山東曲阜看見孔老二先生像，元兵也要指着罵道：『說「夷狄之有君，不如諸夏之無也」的，不就是你嗎？』夾臉就給他一箭。這是宋人的筆記裏垂涕而道的，正如現在常見於報章上的流淚文章一樣。黃詩人所描寫的「斡羅斯」那「死神捉着白姑娘拚命地摟」……那些妙文，其實就是那時出現於中國的情形。但一到他的孫子，他們不就攜手「西征」了嗎？現在日本兵「東征」了，東三省正是「民族主義文學家」理想中的「西征」的第一步，「亞細亞勇士們張大吃人的血口」的開場。不過先得在中國咬一口。因爲那時成吉思皇帝也像對於斡羅斯一樣，先使中國人變成奴才，然後趕他打仗，並非用了「友誼」送柬帖來敦請的。所以，這瀋陽事件，不但和「民族主義文學」毫無衝突，而且還實現了他們的理想境，倘若不明這精義，要去硬送頭顱，使「亞細亞勇士」減少，那實在是很可惜的。

「民族主義文學者」……他們將只盡些送喪的任務，永含着戀主的哀愁，須到無產階級革命的風濤怒吼起來，刷洗山河的時候，這才能脫出這沉滯猥劣和腐爛的運命。』

——一九三一年作「民族主義文學」的任務和運命

胡秋原在一九三一年十二月文化評論創刊號上發表了一篇藝術非至下，說「所謂民族文藝，是應該使一切眞正愛護文藝的人賤視的。」「中國文藝界上一個最可恥的現象，就是所謂民族文藝運動。」「關於民族文藝家所作的一切不正與不潔的事實殘虐文化與藝術之自由發展，無需乎

多說了。而他們所標榜的理論與得意的作品，實際是最陳腐可笑的造謠與極其低能的囈語。毫無學理之價值。文藝之理論與創作墮落到如此，只有令人詫異了。這些東西本來是不值稍有識者之一笑的，然而愛護藝術的我們，爲了眞理的重光，爲了藝術家的人格，爲了藝術之尊嚴，對於這樣僭妄之舉，於深致嘆息之餘，如何能默爾而息呢？」此外，他還在一九三二年三月讀書雜誌二卷一期，有一篇「錢杏邨理論之淸算與民族文學理論之批評」更多的表示了他的意見。

徐懋庸在所著文藝思潮小史裏說：『但奇怪的是，一九三一年的「九一八」國難發生了之後，所謂「創作民族的新生命」的民族主義文學，却反而消聲匿跡了，雖然也出了一部大上海的毀滅，但其中却並無反帝的情緒，只是表現個人的英雄主義而已。眞正負起了反帝的任務的，依然是××文學。因爲在××文學的基本思想上，本來就有着强堅的反帝精神的。』

所以，「左翼的思想，自此就成爲中國文學的主潮，一直發展下去了。」到一九三七年八月十三日全面抗戰發動以後，中國的文藝思想界才轉變成另一局面——雖然這局面在魯迅未逝世前的一九三六年已經肇其端緒了。

緒論　由「九一八」到「八一三」文藝思潮之社會背景

由「九一八」到「八一三」這六七年期間的政治社會情勢，又可以分成兩大段落：一、由一九三一年的「九一八」到一九三五年的「華北事變」和因北平學生在「一二、九」與「一二、一六」兩次壯烈的救亡運動所掀起的全國「抗日民族統一戰線」運動的發生前；二、由一九三五年的「抗日民族統一戰線」運動到抗戰發生。

這兩大段落的社會政治情勢有一部分是相同的，但有一部分却有着非常大的轉變，即在敵人的侵略，天天的加緊，國家民族的危機一天天嚴重的這一方面兩大段落是相同的；但在國內的政治社會關係上，在第一段落是各黨各派各階層的尖銳的對立，在第二段落則是「不分階層和黨派，聯合起來一致去對外」（魯迅語）的「抗日民族統一戰線」的存在與發展。

因這兩大段落的社會背景不同，在文藝思想上的表現也就有很大的差異。即在第一段落為左翼文藝思想與反對派艱苦鬥爭並建設自己的時期，在第二段落是以左翼文藝思想的成果為先導，

而發動和進行的「國防文學」及「民族革命戰爭的大衆文學」的運動，並清算了自己的「宗派主義」的時期。

周揚在一九三九年三月出版的「文藝戰線」月刊上說：

『在中國存在着兩類的矛盾：一是整個中國社會與帝國主義的矛盾；一是中國社會內部的矛盾，主要的是半封建制度與人民大衆的矛盾。這兩類根本矛盾的存在決定了中國新文學的一貫的反帝反封建的性質。但是這兩類矛盾的發展常常表現出不平衡的狀態。雖然，基本上說，在半殖民地的中國，第一類的矛盾佔着最主要的地位，但是依據於不同的具體歷史條件，鬥爭的直接對象有時是帝國主義，有時却是依附於帝國主義的封建勢力及其他反革命力量。這兩類矛盾的不平衡發展的狀況，就決定了中國新文學在三個階段的不同的特點。因此，從工農大衆的革命文學到民族統一戰線的國防的文學，從文學上的尖銳鬥爭到合作團結，這並不是運動的後退，或歷史的開玩笑，而正是兩類矛盾不平衡發展的結果。』

——從民族解放運動中來看新文學的發展。

這意見是對的。譬如我們上面說的第一段落，因敵人侵略而造成的與中國社會之間的矛盾，尙

未能夠超過中國社會內部的自身矛盾，所以在文藝思想的表現上顯得「民族思想」沒有「階級思想」來得顯明。然而，周揚在同上一篇文章中又說：

「但是正因爲中國與帝國主義的矛盾是最主要的矛盾，所以中國一切解放運動終極上都和反帝國主義的民族鬥爭，有不可分離的關係，就是反封建制度的人民革命也是以打倒帝國主義爲最終的目標。這就決定了中國新文學與民族解放運動的內在的深切的聯繫，而每次文學上的運動都與民族解放鬥爭呼應。五四文學運動是整個愛國運動的一個組成部分。回顧五四文學運動時，人不能忘記火燒趙家樓的英勇壯烈的一幕。革命文學是在五卅事件的直接刺激之下發生起來的，由此產生了文學與反帝鬥爭之意識的結合。文學上的統一戰線運動更是配合着整個抗日民族統一戰線而提出的，是文學上空前未有的旗幟鮮明的民族陣線。文學上三次運動都和反帝民族鬥爭相配合，這決不是一個偶然的巧遇，而正是由中國社會的半殖民地的特點所決定的。中國民族與侵略的異民族之間的矛盾一天不解除，文學中的民族思想的實質便一天存在，不論這種思想是帶上狹隘的愛國主義的色彩，抑或是採取反對壓迫的一般的民主主義的內容，再或是進步到站在工農大衆立場上的反帝國主義的意識。」

因此，我們可以說一九三二年的「文藝創作自由問題」和「大衆文藝」問題的討論，及一九三四年的「語文改革運動」在思想的立場上固然是「階級的」，作爲這幾年文藝思想界的主導勢力也是「左翼」；但是牠們的終極目的，則都在眞正澈底的「民族解放。」也就是「階級的」與「民族的」的統一或結合。

所以，周揚又說：

「要完成民主革命，必須憑藉千百萬羣衆的力量。工農大衆是這個革命的有力的依靠，當其他階級背離了這個革命的時候，他們也還是能把牠實行到底。當這樣的時候，最忠實的民主思想家就必然地要走向工農大衆方面來，工農大衆就會在文化思想上表現牠的力量，傾向於工農大衆的文藝就會要發生出來。這樣的文學，按牠的性質來講，仍然是民主主義的，因爲牠的內容並沒有越出反帝反封建的範圍。但是由於這種文學是在國內鬥爭特別尖銳化的情況之下，作爲恰在那時旺盛起來的國際無產階級文學運動的一部分而產生的，作家在主觀上和新興階級的急性的結合，以及社會主義或資本主義國家所特有的「無產階級文學」這個概念的多少近於機械的搬運，無形中就有時或多或少的把半殖民地國家的革命文學必然要有的民主主義的性質給忽略了。同時中國革

命文學一直遭受着極端恐怖的迫害與壓制，牠的第一章就是用先驅者的血所寫成。運動的地下的祕密的方式，以及由這種方式所養成的非民主的作風，又使文學的民主主義的性質蒙上了一層遮布。但是，不拘這一切革命文學實際上最徹底地執行了民主主義的使命，雖則或提出得不明確或某些疏忽，但並沒有妨礙「九一八」以後大量的反帝作品都產生在革命作家一方面。」

周揚末了這一句話我們在批評虛偽的「民族主義」的文學時，已經說過了。

那麼，我們就簡略的看一看這第一段落的國內尖銳對立的社會背景，與牠的文藝思潮的關係。

這第一段落的文藝思想的主潮，就是我們上面剛才提過的一九三二年的「文藝創作自由問題」的討論和「大衆文藝」問題的提出，以及一九三四年的「語文改革運動。」

「文藝創作自由問題」的討論，揭穿了資產者文藝思想的「虛偽的客觀主義」或「中立主義」（卽「第三種」）的假面，說明文藝與政治的密切關係，藝術價值的標準，補充了一九二八年對於文藝的階級性的解釋不足，指出了「文藝階級性底理論」的機械的運用和左傾宗派主義的錯誤。這是一方面批判了反對階層的「理論」，一方面建設並糾正了自己的理論。

至於「大衆文藝問題」的提出，則更是屬於建設的方面較多，固然牠也批判了「文言文，」「死

白話」和「假白話」對於眞正白話文成長的毒害，但是更重要的則是指出了「新的文學革命」的必要，也就是提出了建設眞正白話文的必要和牠的具體方法，開一九三四年反對文言復活，提倡大衆語和實行拉丁化的先聲。

一九三四年的反對文言復活，提倡大衆語和實行拉丁化的「語文改革運動」，牠的反封建（文言文）反資產階級（「白話文」）的鬥爭和建設自己（大衆語與拉丁化）的意義，就更爲明顯。雖然這一切的最後目的都是爲着眞正澈底的「民族解放」，但尖銳對立的國內政治社會關係，實是這種文藝思想鬥爭的背景。

然而，由於敵人的瘋狂侵略，亡國滅種之禍迫在目前；國家民族的生存與敵人侵略的巨大矛盾，使得國內的對立在相形之下漸漸縮小了；終於在對立到一九三五年的「華北事變」之後，由於北平學生在十二月的（「一二·九」和「一二·一六」）兩次悲壯的犧牲，換來了普遍全國的救亡運動和「統一戰線」「聯合戰線」的呼聲；再經過一九三六年的十二月事件（西安事變）的和平解決，國內的矛盾也就隨着停止了，「聯合戰線」已在政治上漸漸趨於完成。

關於這，辛人在一九三六年八月出版的「現實文學」第二期上加以分析並解釋說：

「統一戰線底提出的根據，不但存在於我們現實的橫面的發展情勢底要求裏，而且存在於我們現實底縱面的發展法則底要求裏，

我們已經熟知政治是現實發展底最尖銳的反映，政治常常是一切意識形態部門中的最先覺者和指導者。

在這當前的民族危機下，表現在正確的政治上的任務，是建立全國抗日救國的統一戰線。成立國防政府，組織抗日聯軍。

這種政治行爲不但在客觀上有其重要的根據，即在主觀上也有其重要的根據，W.M.氏（編者按——即「王明」陳紹禹的筆名）在其近著抗日救國政策對此有天才的明確的指出。這指出是成爲我們認識當前的現實和把握當前的任務的最有力的最正確的指針吧。我們有簡單的介紹於此的必要：——

提出救國統一戰線的第一根據，「就是中國全體人民抗日救國鬥爭的日益開展和必須把這個鬥爭組織起來。」

第二個根據就是中國革命發展的基本特點：（一）現階段中國的革命，基本上還是由革命運

動的兩大巨流——反封建殘餘的運動和反帝運動——匯合而成的這兩種運動，特別是反帝運動，都具有着極廣泛的全民的性質。（二）中國革命的敵人，是一切帝國主義的列強，這就需要靈活地利用它們間的矛盾來打擊那最直接最受人民憎恨的侵略者。（三）革命與反革命之間的武裝鬥爭，帶着比較長期的性質。（四）中國革命直到現在，在地域上發展得不平衡。

第三個根據，不僅是基於中國勤勞大衆底武裝革命力量的增長而且也基於他們的弱點。

第四個根據，「就是在已經脫離帝國主義和封建勢力的支配的領域和還沒有脫離的區域中，我們的理論上和實踐中所表現的錯誤和弱點，有加以糾正的必要。」

在這一明確的分析裏面，指示出中國現實的發展的基本特徵，指示了我們的主觀力量的努力的方向。這四個明確的分析，是中國的抗敵救國的統一戰線的重要的根據和前提。這明確的分析和指示，對於我們的文學活動和創作實踐，具有最重要最正確最深刻的巨大意義。

文學上的抗敵救國的統一戰線的必要性和重要性，也完全包括在這正確的分析和指示裏。統一戰線的提出，只是使我們的實踐更加具體，使我們的任務更加強化。統一戰線的作用，是「不僅實

收最廣大的，眞正革命的，眞正覺悟的和眞正純潔的份子，而且吸收中國社會上各階級和階層中一切可能的，那怕是暫時的和動搖的同盟者及同路人，來參加民族解放和社會解放的鬥爭，使中國革命盡可能地得到更多的力量和發展到更廣大的範圍。」爲了完成偉大的艱苦的中國民族社會的解放，我們應該「聰明地和靈活地去動員一切可能的，無窮的，最廣泛的民衆力量，並採用革命鬥爭一切可能的形式和方法，以便一方面使革命能有持久和耐戰的力量，另方面盡可能的縮短長期性的過程，以便保證革命能戰勝敵人，終於取得完全的勝利。」（均見抗日救國政策）

這個困難的光榮的任務，現在還不能在文藝界乃至別的一些領域獲得完全的正確的理解。而其中最障礙的，是各種形式上的宗派主義。……

目前的現實給與我們以實現反帝以至反封建的革命任務的最大可能性，爲了完成這一光榮的任務，造成龐大的救國革命文學陣線，我們必須認清本身的某些弱點，和宗派主義以至「行幫主義」作無容赦的鬥爭。應該在日常活動以至於對待一般的雜誌（事？）的態度上，採取更適合當前形勢的新方法。作爲一個負着重要的歷史任務的文學者，應該具有高於一般未曾完全覺悟的人的「寬容」，因爲羣衆不是一聽見正確的理論和口號就馬上會走來跟我們一起怎樣使他們注意

正確的理論，這才是重要的事。而這就需要我們用不折不撓的耐苦的精神，注意各種程度上的要求，排除一切宗派主義和「行幫主義，」把這參差不齊的各種要求引匯到一個目的上來。只有這樣，我們才廣泛地破壞「意識的保守性。」

「必須用十分堅決的態度，去消滅任何在帝國主義漢奸統治下的區域的羣衆政策和羣衆工作中所犯的「左的」——關門主義的嚴重錯誤和傳統。同時，在已脫離帝國主義漢奸統治的區域中，也必須在我們的政策各方面起一個轉變，首先是使我們的政策具有明確的人民性質和民族性質。」」（見抗日救國政策」）」

——論當前文學運動底諸問題。

所以這一段落文藝界的「統一戰線」和「國防文學」運動，是配合着政治形勢的正確行動；而在開始不久以後就遇到「左傾宗派主義者」徐行的反對，也是必有的事情。——像上面所說的「和宗派主義以至行幫主義作無容赦的鬥爭，」「使我們的政策具有明確的人民性質和民族性質，」不但是反對「機械論」的「左傾宗派主義者」的徐行是爲着這個原因，就是以後這運動發展到第二階段的「國防文字」與「民族革命戰爭的大衆文學」兩個口號之爭，以及第三階段的

並非第三種人的「創作自由」問題的論辯時，也是爲着這同一的目的，左翼文藝思想界終於在這次運動行過程中清算了自己的「宗派主義」，而和其他各派作家攜起手來了。當然這從另一方面看來也是政治合作的必然歸結

第一章 概論——從「九一八」到「八一三」的中國文藝思想界

引言

由一九三一年的「九一八」到一九三七年的「八一三」全面抗戰發生前在這六年期間的中國文藝思想界所發生的主要問題有三個，即一九三二年的「文藝創作自由問題」或「第三種人文學」問題；一九三四年的語文改革問題（由提倡「大衆語」到實行「拉丁化」；這開始於一九三二年所討論的「大衆文藝問題」裏面的「用什麼話寫」）和一九三六年的「國防文學」問題。

在這六年期間的中國文藝思想界，無論是這三個大問題或是其他小問題的提出和解決，都顯然是在受着左翼文藝思想的影響或支配；這猶之由「五四」到「五卅」期間（粗略的說）的各種文藝問題的提出和解決，在受着資產階級文藝思想的影響或支配一樣，是表現中國文藝思想界

已進步到那個階段，一切當然要受到那種文藝思想的主導影響或支配。並不是像胡秋原和蘇汶所說的「左聯」在「獨裁文壇」「霸佔文壇」；否則五四到五卅期間的「文壇」我們早可以說在被胡適、陳獨秀、文學研究會和創造社所「獨裁」「霸佔」了。其實，任何時代的文藝思想，除了有一種主導勢力以外，還同時存在着其他種種思想，不過那顯得力量薄弱，影響甚小不能作爲當時文藝思想界的決定力量罷了。但因此卽生矛盾，有鬥爭，也就是有種種問題發生了。

一　文藝的階級性的再研討

一九三二年的文藝創作自由論辯所討論的主要問題是：一、文藝的階級性，二、文藝的武器作用（卽一九二八年所討論的「文藝的宣傳作用」）三、藝術的價值。現在依次加以略述。

文藝的階級性問題，本來在一九二八年已經討論過了，但因爲未曾說得透徹，所以又引起這次以本問題爲基本的「文藝自由」的論辯，使本問題得到較爲完備的說明。

自稱「自由人」的胡秋原和自稱「第三種人」的蘇汶，雖然都口口聲聲承認文藝的階級性；（胡秋原還氣憤憤地反問過：「我在一切講文藝的文字中否認過階級性沒有？」）但是胡秋原要

在階級性的支配下求文藝的「自由，」並且申明永遠相信「文藝的高尚情思，」反對文藝作政治的「留聲機，」說文藝的最高目的在於消滅人類間的一切階級隔閡。蘇汶則要在地主資產階級和無產階級的對立之外，作一個「中立」的「第三種人，」也就是超階級的「自由人，」他反對政治勢力干涉文藝，因此他把所謂「第三種人」的「作者之羣」的大大小小作者的擱筆的罪過，都說是由于左翼的批評（也就是他之所謂「干涉」）的緣故了。這樣，他們兩人實際上是否認了階級性，或者有意無意的把階級性當作無足重輕。

「左聯」這次對於文藝的階級性的解釋主要的是這樣的：

「階級性，主要地表現在文藝作品（文藝批評亦如此）之階級的任務，之做階級鬥爭的武器的意義上。……例如人生派的及所謂功利派的文學之站在階級的或社會集團的利害的觀點上，擁護本身階級或集團的利益的觀點上，抱着政治的或社會的目的，作為奮鬥的武器，是不用說的了；公然的宣傳鼓動的文學之為某一階級或某一黨派的鬥爭的武器，是不用說的了。然而就是作者們主觀上要超利害的，反對利害觀點的如藝術至上派的文學——例如罵人生派為俗流，為愚人，為患瘰

癥病者的法蘭西的戈謫野（Th. Gautier）一派實際上也依然一則並不能超階級，二則仍是利害的，功利的的，黨派的的，卽爲他們自己——當時法蘭西資產階級中的一派的鬥爭的武器。就是一切無黨派的文學，一切游移動搖的小資產階級的文學，一切「自由人」的文學，在客觀上也同樣的或者有利於這一階級，或者有利於那一階級，——客觀上是如此，正不必問作者自已願意不願意。

文藝作品不僅單是反映着某一階級的意識形態，牠還要反映着客觀的現實，客觀的世界。然而這種的反映是根據着作者的意識形態，階級的世界觀的，到底要受着階級的限制的。（到現在爲止，祇有無產階級的世界觀——辯證法的唯物論，才能夠最接近客觀的眞理。）……現實的反映和眞理的探求，也完全是爲了階級的要求和利益的。現實的眞實的反映，客觀眞理的眞實的顯露，在新興期的資產階級，和現在的無產階級，是鬥爭的必要的武器。尤其是無產階級，一切的現實愈加眞實的宣露出來，則對於牠愈加有利，眞理愈加能顯露則愈加顯出牠是眞理的表現者的緣故。而現在的反動的資產階級，則蒙蔽現實，歪曲眞理，是他們的必要的鬥爭手段。……

文藝的階級性及其作用，尤其在階級鬥爭劇烈的時期的作爲中間階級的文學上，卽非無產階級的文學，亦非資產階級的文學，主要地是小資產階級的文學上，是關係特別的複雜的。這種作品，有

革命的要素有反革命的要素，而異的中立實際上是不能有的，所以牠們依然或者有利於資產階級，或者有利於無產階級。所以所有非無產階級的文學，也就未必都是反資產階級的文學。——何況因爲支配階級的意識形態的長久的支配，作家也最容易成爲支配階級的思想上的俘虜。」

二　文藝的武器作用的再研討

這也是一九二八年所討論過了的。本來，倘使眞正明白了文藝的階級性，則一切的文學，直接地間接地都是階級的鬥爭的武器，也就無所謂武器文學和非武器文學的分別了。但是蘇汶，他在「第三種人」的出路裏提出了所謂「武器文學」的問題說：

「左翼文壇在目前顯然拿文藝只當作一種武器而接受；而他們之所以要藝術價值，也無非是爲了使這種武器作用加强而已。因爲定要是好的文藝才是好的武器（實際上應當說，好的武器才是好的文藝）。除此之外，他們便無所要求於文藝。這無異是說除了武器文學之外，其牠的文學便什麼都不要。

左翼文壇如果能夠不把文學的意義看得那麼局部，或是說，不把武器的作用看得那麼誇張，那還有什麼話說！可是他們是如此其「積極，」他們不但不肯承認即使非武器的文學也有牠消極的作用（例如表現生活的文學，只要所表現的是真實的人生，）甚至還要「肅清」非武器的文學。他們因爲太熱忱於目前的某種政治目的這原故，而把文學的更永久的任務完全忽略了。其實，只要作者是表現了社會的真實，沒有粉飾的真實，那便卽使毫無煽動的意義也都決不會是對於新興階級的發展有害的；牠必然地呈現了舊社會的矛盾的狀態，而且必然的暗示了解決這矛盾的出路在於舊社會的毀滅，因爲這才是唯一的真實。

可是左翼文壇並不如此想。假使有人寫了一篇並不顯然地表示了鬥爭意識的作品，客氣一點便說牠取材不尖銳，不客氣一點便說牠沒有用，應被擯入「不需要」之列。這樣，在武器文學的理論下，作者是失去了寫作只有表現生活的消極意義的卽使無益而至少也不是有害的那種作品的自由了。」

蘇汶說的這種「表現了社會的真實，沒有粉飾的真實，——有消極的作用」的文學，確是有價

値的；但是，問題還是在於作者的「階級的世界觀」如何，以定能否表現得「眞實」（藝術的手腕當然也有關係。）像蘇汶所說的這種文學，充其量也不過是「小資產階級文學」而已，其作用，也就得像上節階級性內所分析，不像蘇汶所說的這樣簡單了。

以下是「左聯」關於這問題的答覆：

「一切的文學，都是鬥爭的武器；但決不是只有狹義的宣傳鼓動的文學，才是鬥爭的武器。有時候，倒是相反的，就是在宣傳鼓動的作品「做得不好」的時候——淺薄的，「江湖十八訣」的，標語口號式的宣傳鼓動的作品，決負不起偉大的鬥爭武器的任務。而非狹義的宣傳鼓動文學，牠越能眞實的全面的反映了現實，越能把握住客觀的眞理，則牠越是偉大的鬥爭的武器。因此，蘇汶先生以爲武器的文學，卽等於狹義的宣傳鼓動文學，是不正確的推論。同時，蘇汶先生以爲我們既否定了文藝作用的「組織生活」「創造生活」的定義了，還講什麼武器的藝術，那不過是「用盡平生氣力只舉起了一個空心的紙燈籠」罷了，——這也是不對的。文藝自然只能夠或一程度（相當程度）地影響生活，影響現實，幫助着生活和現實的變革。如此，已夠是偉大的武器了。」

結果，是蘇汶申明：『我祇反對那種狹義的武器文學觀，我根本沒有反對過廣義的武器文學。反之，我倒曾經再三辯明過那種表現社會真實的文學的社會意義，而且埋怨理論家不能在這社會意義上看出武器作用來。我自己，在本質上的確是一個「爲人生而藝術」的主張者，只不是目前的功利主義者。』（一九三二年的文藝論辯之清算）——在一九三二年的中國文藝思想界他倘僅只是「爲人生而藝術的主張者」，那理論是顯得多麼籠統和不夠呵！

三　藝術的價值問題

胡秋原說：『藝術雖然不是「至上」，然而決不是「至下」的東西。將藝術墮落到一種政治的留聲機，那是藝術的叛徒。』（阿狗文藝論的第一節「藝術非至下」）『沒有高尚情思的文藝，根本傷於思想之虛偽的文藝，是很少存在之價值的；我永遠這樣相信。』（勿侵略文藝）

蘇汶說：『他們便要作家們去寫一些有利的連環圖畫和唱本來給勞動者們看……這樣低級的形式還生產得出好的作品嗎？確實，連環圖畫裏是產生不出託爾斯太，產生不出弗羅培爾來的。……

——終於，文學不再是文學了，變爲連環圖畫之類；而作者也不再是作者了，變爲煽動家之類。死抱住文學不放的作者們是終於祗能放手了。然而你說他們捨得放手嗎？他們還在戀戀不捨地要藝術的價值。……胡秋原先生便又以藝術保護者的資格而出現了，他叫人不要碰藝術。』（關於「文新」與胡秋原的文藝論辯）

這裏包括了兩個問題：一，文藝與政治發生關係後，就有損於牠的藝術價值，甚至於沒有藝術價值；二，文藝的低級形式，如連環圖畫和唱本之類，沒有藝術價值。（蘇汶還說「文學形式低級到某一程度，牠必然是要減少文學性的；歐化文學無論如何總是比連環圖畫進步的形式。」——「第三種人」的出路）也就是大衆化了就要喪失藝術性的意思。

關於這，「左聯」方面有很好的答覆：

「藝術價值不是獨立的存在。而是政治的，社會的價值。藝術價值就不能和政治的價值並立起來；歸根結蒂，牠是一個政治的價值。然而正和一切的政治行動的價值是客觀的存在一樣，藝術價值

是客觀的存在；也正和評價政治不能根據庸俗的目前功利主義或相對主義的觀點一樣，不能依據目前主義的功利觀或相對主義的觀點來評價藝術。……

藝術的價值，也不能分爲「內容的價值」和「形式的價值」來說。因爲藝術作品的形式和內容是不可分離的一體，而且兩者的階級性也是不能不統一着的。……然而蘇汶先生又彷彿有着形式有獨自的價值的意見，並且在他對於連環圖畫和歐化文學的形式的意見上，說彷彿形式不僅有獨自價值，並且是獨自發展，又彷彿是决定的東西了。所以他就不能瞭解：某種簡單的內容，可以自動地批判地的擇取某種簡單的形式，造成某種簡單的藝術，以供給簡單的讀者；並且在這裏，內容可以爭取支配的地位，時時的影響形式，而逐漸達到較高級的藝術。同時，蘇汶先生用了藝術貴族主義的眼光來看，也就當然不能了解：簡單的藝術，祇要是强有力的簡單的藝術，能夠感動多數的簡單的大衆讀者，也就構成了牠應當有的藝術價值，……如連環圖畫之類是可能發展爲較高級的藝術，——並且一切大衆藝術的價值是到底不能抹殺的。至於連環圖畫之類，那正不必說，不過是我們列爲大衆藝術的創造的許多途徑中的一條罷了。我們是更主張學習西歐的如報告文學，朗誦詩等等的大衆文學的，尤其沒有反對對於一切更發展的更高級的形式的學習。」

以上是一九三二年文藝思想界所討論的以「階級性」爲基本的文藝自由問題的主要內容。在本問題進行討論的中間（一九三二年七月），宋陽在「左聯」的文學月報創刊號提出了「大衆文藝」問題，並且着重在「用什麼話寫？」遂開反「歐化」「文言化」的白話文及一九三四年「大衆語」「拉丁化」運動的先聲。所以，這次「用什麼話寫？」的討論也可以說是一九三四年語文改革運動的序曲，二者是並不因其時間的距離而失其連繫性的。

□ 大衆文藝用什麼話寫？

關於「大衆文藝」問題，好幾年前就已經很熱鬧的提出過，並且出有「大衆文藝」雜誌；但是，正像宋陽所說的：『革命的大衆文藝問題，是在於發動新興階級領導之下的文化革命和文學革命。忽視這種資產階級民權主義的任務，——正是以前革命的文學界空談大衆文藝和文藝大衆化，而沒有切實鬥爭的最大原因。』（大衆文藝的問題）所以在當時不過是一個空洞的口號，理論方面並沒有什麼有價值的切實的內容。而宋陽現在之所以要提出這問題的原因，首先由於他覺得現在

的大多數人依然沒有文字，他說：

『五四的新文化運動，對於民衆彷彿是白費了似的。五四式的新文言（所謂白話）的文學，祇是替歐化的紳商換換胃口的魚翅酒席，勞動民衆是沒有福氣吃的。爲什麽？因爲中國的封建殘餘——等級制度殘餘的統治，特別在文化生活上表現得格外明顯。舉一例來說：以前紳士用文言，紳士有書面的文字；平民用白話，平民簡直沒有文字，祇能夠用紳士文字的渣滓。現在紳士之中有一部分歐化了，他們創造了一種歐化的新文言；而平民，仍舊祇能夠用紳士文字的渣滓。平民羣衆不能夠了解所謂新文藝的作品，和以前的平民不能夠了解詩古文，詞一樣。新式的紳士和平民之間，還是沒有「共同的言語」。既然這樣，那麽，無論革命文學的內容是多麽好，祇要這種作品是用紳士的言語寫的，那就和平民羣衆沒有關係。』（大衆文藝的問題）

因此，他主張發動一次「新的文學革命」，繼續完成五四文學革命關於「語文改革」的未盡的工作。他不但反對現在社會上流行的古文的文言（四六電報等等）梁啓超式的文言（法律，公文

等等，）更反對五四式的新文言的假白話，和舊小說式的死白話。他主張大衆文藝應該用「現代中國普通話」來寫。據他的意見：「在五方雜處的大都市裏面，在現代化的工廠裏面，他們的言語事實上已經在產生着一種中國的普通話。（不是官僚的所謂國語）——這種大都市裏各省人用來互相談話演講說書的普通話才是眞正的現代中國話」「至於革命的大衆文藝，尤其應當從運用最淺近的新興階級的普通話開始。」

但是止敬在「問題中的大衆文藝」裏，對於這用「現代中國普通話」來寫的問題，提出了異議。他用調查的方法證明了各大都市裏並沒有「現代中國普通話」的存在，因此他主張「在目前，到底還不能不用通行的「白話」——宋陽先生所謂「新文言」——來寫大衆文藝，並且感覺到沒有記錄土話的符號以發展土話文學的困難。

宋陽就又發表了一篇「再論大衆文藝答止敬，」他說止敬認爲新文言可以用來寫大衆文藝，大衆文藝的運動不必同時負担領導「新的文學革命」的任務——因爲根本就不需要什麼新的文學革命。這使他首先感覺到二人在原則上已經有這樣不同的意見。關於「普通話」，他說「我並沒有說全國範圍的口音完全統一的中國話已經存在。我說的是「新興階級的言語事實上已經在

產生着一種中國的普通話。」我這個意思是說：一種普通話已經在產生着，但是還沒有完全形成。」「我在第一篇文章裏就屢次說明：「一切東西都應當用現代中國活人的白話來寫，」而大衆文藝僅僅是其中的一部分。現在，我在這一篇文章裏再來特別着重的說明「一切寫的東西」的文字上的革命的必要。」「根據這種已經在產生着的新興階級的普通話而且贊助牠的發展用來寫一切東西。」

「雖然這種普通白話用漢文寫着仍舊是一種「糊弄局兒」，然而這種眞正白話——活人說得出來的話很容易用羅馬字母拼音而廢除漢字。」「至於方言文學用的文字，那就祇有用羅馬字母拼音之後才能夠澈底解決。我們在這一方面也是要努力去做的。」——這已經是一九三四年「拉丁化」運動的預言。

五　由反對「文言復興」到建設「大衆語」

一九三四年汪懋祖許夢因等的「文言復興」運動，是近些年尊孔，讀經，參禪唸佛——一系列封建復古運動中必然發生的現象；五四白話文運動的不澈底，文言文在現時社會上尙有其廣大的

地盤（如公文，信扎，報紙，廣告，通電，學校中的國文作文及入學考試等等）以及中國社會的半封建性，就都是這次文言文「死灰復燃」運動的重要原因。然而這一運動並沒有引起了社會上的較久的注意，似乎連十幾年前林琴南、梅光迪、胡先驌、章士釗等的影響也沒有（他們復興文言反對白話的理由也沒有超出這四人所說的範圍）真可以說是曇花一現。在反對「文言復興」的一方面，雖然有好幾位都主張應該嚴重的注意這種有大的社會勢力的運動，不要放鬆了鬥爭；但問題很快的發展到提出「大衆語」以「進一步的去反對文言文」的階段；這是由於陳子展在「文言——白話——大衆語」一文裏提出了「大衆語」問題，於是就展開了關於大衆語的討論。

討論的結果，對於大衆語的性質或內容與形式，對於大衆語運動的社會意義，對於大衆語與白話文的關係，等等問題都有很好的收穫。

關於大衆語的性質怎樣，現在僅舉任白戈的一段話作爲代表

「它（大衆語）雖然是隨着文言——白話之後產生的一種語言，但它必然是超過文言和白話的一種較高級的語言。……現在的所謂大衆語，自然是市民社會以下成千累萬的大衆底語言了，這種語言，必然是爲大衆所有，爲大衆所需，爲大衆所用。……必然是拿來爲大衆服務而且是很適宜

於爲大衆服務的。——大衆語就是一種拿來傳達大衆底思想與感情，而且很適宜於傳達大衆底思想與感情的語言。更具體地說就是一種使大衆寫得出看得懂，讀得出，聽得懂的語言。』（大衆語的建設問題）

其他如陳子展，陳望道，胡愈之，陶知行，聞心等也都有很好的解釋，可參看下面的第三章第三節。

關於大衆語運動的意義，大家主要的意見大約是這樣：因爲文言白話都不是大衆自己的語文，爲滿足大衆的文化需要起見，不得不趕快的建設起大衆語來。所以這一運動不僅只是「文言復興運動」的一種「反動；」這一運動是把中國語文改革運動推進到一個新的階段的運動；這一運動是反文言文鬥爭的正確發展，是徹底反對「士大夫文字底復活」的鬥爭。

至於大衆語和白話文的關係，則有些人主張「建設大衆語並不反對白話文」（如王翳，司馬疵；）有些人主張「建設大衆語必須反對白話文」（如若生，覺璞，穴爲等。）兩方面爭得很厲害。不過他們的「反對」和「不反對」，都不是無條件的籠統的；他們反對白話文的壞的方面不反對「白話文底優良的成分」（並且主張大衆語要吸收這優良的成分）所以結論是建設大衆語要「揚棄」（即奧伏赫變）白話文。

六　由「大衆語」的標準問題到「拉丁化」運動

然而建設大衆語僅僅「揚棄」白話文是不夠的，因爲大衆語（文）是比白話文高一級的語文，它必須向活的語言上去找它的源泉。這就是這次語文改革運動的後期所討論的「大衆語的標準」問題，並且是一九三二年宋陽所已經提出的「普通話」和「方言土語」的問題。

關於「普通話，」我們看宋陽和止敬討論的結果（見上，）是「已經在產生着，但是還沒有完全形成。」這次對於「取那一種語言來做大衆語底標準」的問題，主張「採取有普遍性的「現代中國普通話」作爲建設大衆語文學的基準」的，是魏孟克。他對這「普通話」的解說和宋陽差不多，同時他也說「現在的普通話雖已有統一性，但還沒有完成，沒有盡善。」和止敬一樣反對這種「普通話」存在的意見的當然也有，陳奔是其中的一個，他也從各方證明「沒有這樣一種通行統一的話。」——這次的討論幾幾乎是宋陽止敬的意見的再論辯，不過一次是爲「大衆文藝」一次是爲「大衆語」罷了。然而，宋陽和魏孟克先後都說得明明白白「普通話」是剛在萌芽，是在「形成的過程」之中，是「還沒有完成。」事實上，「普通話」的客觀的存在情形確也是這樣，所以魯迅

也說「現在在碼頭上，公共機關中，大學校裏，確已有着一種好像普通話模樣的東西」（門外文談）因此，倘一定說「普通話」完全沒有一點存在，是很不合事實的。

既然沒有一種全國通行的完成的普通話，可以做大衆語的基準，那麼「方言土話的採用」問題，自然就被提出來了。主張採用方言土話的，耳耶是主要的一個，反對者中的主要的是傅東華孟克和霓璐三位。不過贊成和反對的兩方面的意見，和對「白話文」的辦法一樣，都不是無條件的籠統的贊成或反對；反對土話的保守性，反動性，或封建性，落後性，主張「掘發土話中的寶藏」「批判地接受土話中的語彙」以「充實普通話」——總而言之，是像耳耶所說的「抵制地接受，合理地揚棄。」

「普通話」雖不能作大衆語的「基準，」但也是建設大衆語的主要成分之一；同時對於方言土語也不過「採用」而已。所以『大衆語一定不是一元的「國語」式的東西，而是各各以當地的大衆爲對象的多元的發展。』

關於建設大衆語與活的語言的關係既然這樣解決了；那麼，大衆語如仍用方塊漢字來寫，則就像宋陽早已說過的『仍舊是一種「糊弄局兒！」』『但也像宋陽所預言了的「這種活人說得出來

的話，很容易用羅馬字母拚音而廢除漢字。」所以，大衆語運動的歸結，必然要提出「拉丁化」（卽用羅馬字母拚音）來；同時也就是宋陽的預言的實行，和受了國外各民族語文「拉丁化」的影響，如土耳其，如蘇聯境內各民族等等。

『大衆語文的音數比文言和白話繁，如果還是用方塊字來寫，不但費腦力，也很費工夫，連紙墨都不經濟。——現在只還有「書法拉丁化」的一條路。這和大衆語文是分不開的。——這就是現在馬上來實驗，我以爲也並不難。』（魯迅：漢字和拉丁化）

『我們倒應該以最大多數人爲根據，說中國現在等於並沒有文字。……單在沒有文字這一點上，智識者是早就感到模胡的不安的。清末的辦白話報，五四時候的叫「文學革命」，就爲此。但這只知了文章難，沒有悟出中國等於並沒有文字。……和提創文言文的開倒車相反，是目前的大衆語文的提倡，但也還沒有碰到根本的問題：中國等於並沒有文字。待到拉丁化的提議出現，這才抓住了解決問題的緊要關鍵。』（魯迅：中國語文的新生）

這不僅是中國文學革命運動（或大衆語文學運動）的一大進步，簡直是中國的「文字」革命了。（像宋陽在上面所主張的）

最先介紹「拉丁化」的是張庚，葉籟士和岡林。（以後葉籟士對拉丁化努力尤多。）反對的人當然也不少。除一般「漢字拜物主義者」根本反對中國文字拼音化以外，反對拉丁化最力的倒是同是主張中國文字拼音化的先前的「國語羅馬字」的創製者和擁護者們。他們反對的主要理由是「拉丁化」不辨四聲和拼用土語方言可使中國文字分裂。這兩種理由實在也就是由於「拉丁化」和「國語羅馬字」的不同而來：「國語羅馬字」要在拼法上分辨北平話的「陰陽上去」四聲，要以北平話為標準強迫全國各地人去學習。拉丁化則不要四聲，拼用方言二者競賽的結果是像魯迅所說的：「比較是最好的事情。當沒有知道拼音字之前，就不會想到象形字的難；當沒有看見拉丁化的新文字之前，就很難明確的斷定以前的注音字母和國語羅馬字拼法也還是麻煩的，不合實用，也沒有前途的文字。」（關於新文字）惟其在相形之下「是麻煩的不合實用也沒有前途的文字，」所以才死力的反對「拉丁化！」但也未能夠阻礙了以後「拉丁化運動」的蓬勃的發展。

「建設大衆語文和提倡土語方言既然都是把口頭語變成筆頭語的問題，那麼應該用什麼符號來寫呢？我們認為最徹底的是廢除方塊字採用拉丁化的中國字（葉籟士先生關於這點的主張是對的。）但是這不是短時日所能實現的，所以必須從提倡土語方言做起，按照全國幾個方言中心

區域，製定拉丁化字母這時所需普通話用的字母無妨看做一種方言字母，讓牠自由（意思只是不像「國語」似的帶有強制的性質）發展下去。並且在這過渡時期，我們認爲凡是以提高大衆的文化水準的，例如千字課，簡字，注音字母等（「國語羅馬字」因爲麻煩，並且在實際上沒有注音字母那樣的基礎，所以不主張採用。關於這一點葉籟士先生的主張是對的）都無妨儘量分別利用（陶知行先生。）緊要的還是儘量推廣識字運動（如工農讀書班，各種夜校，以及獎勵「小先生」教人識字辦法之類。）等待固然要不得，但死抱住一種方法，也和過去的國語運動有着同樣的幻想同樣也是要不得的。』——（黃賓作「關於白話文與文言文的論爭的意見」）

在方塊字尚未廢止和拉丁化新文字尚未普及以前的「過渡時期」，黃賓上段的末幾句話是對的。

以上是一九三四年語文改革運動的簡略內容。

七　新的政治形勢與文藝運動的新動向

自一九三五年冬，因華北運動自治，敵人滅亡中國步驟加緊而掀起的北平學生「一二·九」

「和一二·一六」以及接踵而來的各地文化界的壯烈的救國運動風起雲湧以來，凡不是漢奸的中國人，都有不分階層和黨派，聯合起來一致去對外的要求和呼聲，也就是「抗日民族統一戰線運動」的實踐。而陝北方面則業已實行了「組織抗日聯軍」「成立國防政府」的政治上具體的聯合戰線的號召。

這種社會層或黨派關係以及政治情勢的大轉變，反映在「反映社會」的文藝運動上，也就有不分新舊，不分階層和黨派的作者，一致聯合起來，用文藝的武器，努力於抗敵救亡工作，以集體的去「求行動之更有力」的聯合戰線運動的出現。

與文藝界「聯合戰線」運動的同時，提出了「國防文學」的口號，這是配合着政治上「國防政府」的號召的，所以就很快的發展開去，而有「國防戲劇」「國防詩歌」「國防音樂」……等等方面的應用。然而因爲自有新文學運動以來的積久的文藝界的階層的鬥爭，現在忽然來了這停止一切鬥爭而實行聯合戰線的大轉變，兼之「國防文學」這名詞開始的解釋不清，於是引起了「機械論」者或「教條主義」者的反對；這反對者的克服也就是「左傾宗派主義」的初步清算。而這時「聯合戰線」和「國防文學」運動還局限於前進的文藝界，所以這「清算」可以算是內部的

肅清。（這在政治方面各黨各派也都經過相當的努力吧？）

文藝界「聯合戰線」和「國防文學」的理論根據是：

一、日帝國主義者積極侵略下的中國，抗敵救亡是全國各階層共同的要求。

二、勞苦階層欲求解放須先求得民族解放，若國家民族滅亡，欲求階層解放已不可能。

三、由於日帝國主義者對於中國的獨佔的形勢，不但與中國民族資產者發生了利害衝突，和別的帝國主義者及其買辦們也都發生了利害衝突；所以在目今的中國，就是資產者，甚至是買辦份子（非日本的）對於反抗日帝國主義的救亡運動「即使不直接的或公開的參加救亡運動，至少也會採取贊成，同情，中立，或是不積極地表示反對的態度。」

四、統一戰線是增加抗敵力量而求得勝利的一個最妥當的戰略。

「兄弟鬩於牆外禦其侮，這個民族的古訓，在今天，有了新的意義。」就是說，在今日的中國，應得丟開種種舊恨新仇，不算一切舊賬，而互相寬容地聯合起來，向着救亡的這一個目標前進！

而「左傾宗派主義」者徐行的機械的認識則是這樣：『既無「中國各階層的民族中必有反帝的要素」那回事，更不能有「全中國民族的文學」』——『我們決不幻想「階層的目前利益和全

中國民族目前的利益恰恰是一致的，」也不幻想「全中國民族的文學。」我們只知道眞正徹底反帝的社會層是中國出賣勢力的大衆，只有他們是前鋒，也只有站在這觀點上的文學才是挽救中國的文學。」

所以徐行不過是死守着一般的理論或教條，他沒有看見「在民族危難中各社會層的相互之間的關係的急遽的轉換，」「小資產階級知識份子是民族革命中可靠的同盟者」和「民族革命統一戰線的重要性。」——即使退一步說：「聯合」而不能「到底，」那我們也應該能聯合多久就聯合多久，能運用聯合的力量多少就盡可能的去運用多少；所謂大敵當前必須如此。何況照郭沫若的說法「同路到底的事也並不是難事」呢。

文藝界「聯合戰線」和「國防文學」運動克服了「左傾宗派主義」的「機械論」以後，這時已經有大半年的歷史了。「聯合戰線」的中心團體的組織已經到成熟的時期，但是因爲運動者中的有些人如徐懋庸周揚等沒有「放棄那種爭文藝正統，以及以一個口號去規約別人，和自以爲是天生的領導者要去領導別人的那種過於天眞的意念」（茅盾語）也就是自己的「宗派主義」也並未完全洗清的緣故，對於魯迅所領導的一部分作家未表示加入這中心團體的「文藝家

協會」（六月七日成立）去受他們的「領導」而另外提出了「民族革命戰爭的大衆文學」這一口號作爲左翼作家的創作口號，（不是作爲聯合戰線的口號）對「國防文學」的意義加以補充，同時發表了「中國文藝工作者宣言」；就激烈地反對了。這就形成了一九三六年進步的文藝界的「內戰」或兩個口號之爭。

「民族革命戰爭的大衆文學」這口號是魯迅擬定，由胡風寫了一篇人民大衆向文學要求什麽提出的（因魯迅在病中。）以後除了魯迅在六月和八月先後發表論現在我們的文學運動和答徐懋庸並關於抗日民族統一戰線問題加以解釋外，其他與「國防文學」論者爭辯和擁護這一口號並加以解釋的人，如龍貢公，紺弩，奚如，張天翼，路丁，耳耶，辛人，呂克玉等也都發表了許多意見。

「國防文學」論者反對「民族革命戰爭的大衆文學」的表面上的最主要的理由是：一，說後者的主張者們不了解新的現實形勢但我們綜觀「民族革命戰爭的大衆文學」論者所發表的文章（連胡風的在內，）不但並非不了解「抗日民族統一戰線」這現實形勢的存在與發展，而且所了解者與「國防文學」論者所說的也並沒有什麼不同。二、說「民族革命戰爭的大衆文學」這口號太「左，」不應在提倡「聯合戰線」的現在提出「大衆文學」就是無產大衆或勤勞大衆的文

學，是太「左」了；「民族革命戰爭」也不足以表示與自太平天國以來幾次的民族革命戰爭分別，也就是不能顯示目前現實的特質。（照他們的意見，當然現實的特質只有拿「國防」二字來顯示。）但我們看「民族革命戰爭的大衆文學」論者所解釋的目前的「民族革命戰爭」的現實，並不同於自太平天國以來的任何一次的民族革命戰爭；他們的「大衆文學」中的「大衆」，也明明說的是「人民大衆」；「大衆文學」一詞在過去文藝運動史上，固然有一部分含義是無產大衆文學的意思，但是一九三二年前後的「大衆文藝」或「文藝大衆化」運動，以及一九三四年的「大衆語文學」運動，所努力的多半還是形式的「大衆化」或「通俗化」工作，也就是宋陽在一九三二年所說的「新的文學革命」的工作，同時也是呂克玉在一九三六年的現在所說的：『大衆文學或文學大衆化，不但從文學運動本身看來，需要繼續的主張和更大的努力，在抗日運動的現在，尤其需要更大的努力和主張。大衆文學或文學大衆化運動，決不能看作某一派或某一階層的主張，是差不多各派作家都同情或主張的。……所以民族革命戰爭的大衆文學的「大衆文學」四個字就要特別注意，卽「大衆」二字在文學內容上固應是「人民大衆」之意，在文學形式上就應力求大衆化。』而魯迅也說：『這裏的「大衆，」卽照一向的「羣衆」「民衆」的意思解釋也可以，何況在現

在，當然有「人民大衆」這意思呢。』所以「民族革命戰爭的大衆文學」這口號，自然如魯迅所說：「主要是對前進的一向稱左翼的作家們提倡的，希望這些作家們努力向前進，在這樣的意義上，在進行聯合戰線的現在，徐懋庸說不能提出這樣的口號，是胡說！「民族革命戰爭的大衆文學」也可以對一般或各派作家提倡的，希望的，希望他們也來努力向前進，在這樣的意義上，說不能對一般或各派作家提這樣的口號，也是胡說！但這不是抗日統一戰線的標準，徐懋庸說我說「這應該作為統一戰線的總口號」，更是胡說！』因而這口號並非是不適合現實或者是太左，同時這口號的主張者們，不但不像「國防文學」論者堅持着對於這口號務必去之而後快的反對態度（如郭沫若說的「祗好撤銷」之類）對於「國防文學」，還說「牠應當存在，因為存在對於抗日運動有益」（魯迅語。）頂多也不過說牠意義含糊，須拿「民族革命戰爭的大衆文學」來充實牠。

卽使退一步說，「民族革命戰爭的大衆文學」初看起來容易使人有左傾之感，在「國防文學」提倡的開始，不是也有人說牠要墮入愛國主義的汚池，並且說侵略國家和社會主義的蘇聯都在講「國防」嗎？不是經過許多篇文章的解釋，才把牠的誤會消失，意義弄明確嗎？那麼，「民族革命戰爭的大衆文學」論者們也用了他們的解釋，使讀者覺得這口號並非不適合於現實或者是太左

了：這樣同是靠着解釋才都把意義弄得明確，有什麼優劣長短之分，爲什麼「只好撤消」而後快呢？所以誠如魯迅所說這是「比白衣秀士王倫還要狹小的氣魄。」「如果一定要以爲國防文學提出在先，這是正統，那麼就將正統權讓給要正統的人們也未始不可，因爲問題不在爭口號，而在實做。」

但是反對者的堂皇的理由不過是表面問題的實質還是由於「宗派主義」和「私人糾紛」在作祟。魯迅的「答徐懋庸並關於抗日民族統一戰線問題」和茅盾的「關於引起糾紛的兩個口號」及「再說幾句」這三篇文章的發表，就都是淸算「宗派主義」並揭穿「私人糾紛」的。自魯迅這篇「萬言書」在八月發表以後，過去「嘁嘁嚓嚓」（魯迅語）的反對論，眞是所謂「萬喙息響」被魯迅的鐵掃帚「一掃無餘」了——所餘的只有郭沫若在九月號的「文學界」上發表的蒐苗的檢閱，但也沒有得到什麼反響，問題是算告一結束了。

同時這次論爭的末期，已由「口號之爭」進展到並非第三種人的「創作自由」問題的論辯，也就是「宗派主義」「關門主義」和「機械論」的再檢討，再淸算。

所以一九三六年的文藝論爭，雖然有「宗派主義」和「私人糾紛」從中作祟但也並不是沒有收穫，沒有結果的；我們現在就看看：

八 一九三六年文藝論爭的收穫

編者的意見將留在下面「第四章」裏再說，現在就看看當時的人所說的這一次論爭的收穫罷：

「這次論爭的收穫，主要的是：

大家一致地同意了郭沫若先生在國防·汚池·煉獄那篇文章中所提出的關於「國防文學」的見解。這就是：

「國防文學」應該是「作家關係間的標幟，而不是作品原則上的標幟。」

「凡是不甘心向帝國主義投降的文藝家，都在這個標幟之下一致的團結起來，即使暫時不能團結，也不要爲着一個小團體或一個小己的利害而作文藝家的內戰。」

「國防文藝應該是多樣的統一而不是一色的塗抹。這兒應該包含着各種各樣的文藝作品，由純粹社會主義的以至於狹義愛國主義的，但只要不是賣國的，不是爲帝國主義作倀的東西。因而國防文藝最好定義爲非賣國文藝或反帝文藝。」

說得簡單一點，凡是不甘心做亡國奴的文藝家，不管他的作品是不是聲聲愛國，句句救亡，只要不反映漢奸意識，都該在「國防文藝」的大旗下面團結起來。即使暫時不能團結，也不要反對和阻撓這個團結。

大家也一致地同意了在這個口號下的團結，是文藝家的救亡力量的團結。團結的目的是為了希望文藝家參加一般的救亡運動，這一方面可以使文藝家在救亡運動的實踐裏面鍛鍊成民族的戰士，他方面可以使文藝家在實踐裏面獲得豐富的經驗，而產生出更精彩的作品。

大家也一致的同意了凡是不甘心做亡國奴的文藝家，都可以參加文藝界的抗敵聯合戰線。參加聯合戰線是無條件的。要說參加的條件，那也只是「非漢奸」這麼一項，所以，「國防文藝」絕對不是參加文藝界抗敵聯合戰線的條件，參加救亡的聯合戰線也不必先買一張「國防文藝」的門票。如果是，我們要求有這樣一張門票，那無疑地將把許多要愛國而不會寫過或還不能寫國防作品的作家關在門外。那樣，文藝界的抗敵聯合戰線，不成其為聯合戰線而縮小成為國防文藝作家的結合。既然不以國防作品為參加聯合戰線的條件，那當然不需要規定作家的創作方法。

大家也一致地同意了在文藝界的抗敵聯合戰線裏面，容許有多種多樣的文藝作品，他們既不

必要都以國防為主題，也不必要單用一種創作方法，即在同一的國防文藝作品也不必強求「進步的現實主義。」所以在「非賣國的文藝」下面，創作的自由是非常的廣泛。這裏，不但不妨礙前進的作家們宣傳「國防文藝」的主張，而且他們自己就首先應該為「國防文藝」的創作而努力。

大家也一致地同意了在文藝家的聯合戰線裏面，前進的作家們除了不該強求一切作家立時放棄各自的創作方法來適合他們的創作方法之外，同時，為着要使「戰線」強固有力，他們當然也有在作品和批評裏面善意的說明「前進的現在主義」的優點和進步性，而希望其他作家也來接受這種創作方法的義務和權利。只是，這兒重要之點是在他們只有「希望人家採用」的自由而沒有「強制人家接受」的權利。對於用着其他的創作方法而來參加聯合戰線的同志，他們只有用熱烈的歡呼來激勵和鼓舞他們的義務，而絕沒有用疾言厲氣來斥責和鄙視他們作戰方法拙劣的權利。「聯合」才能作「戰，」作戰裏面才能分別戰術和武器的優劣；在聯合之前先機械地規定武器的標準，這不是聯合戰線裏面所應有的事情。

大家也一致地同意了文藝界的聯合戰線，不單是作家們意志一致的表現，而更需要有組織的活動。文藝界的聯合戰線的組織，應該是包括一切非漢奸的文藝作家和文藝團體的組織。這個組織

還應該有一個共同行動的目標而切實的去做救亡的文藝活動。

在論爭裏面參加論爭的人們，於以上的幾個重要問題已經有了一致的結論。這個一致，奠定了「國防文藝」大旗之下的文藝界聯合戰線之基礎。』

——俞煌作把我們的筆集中到民族解放的鬥爭罷！

而文藝界眞正不分新舊，不分階層和黨派的聯合一致的表示，即是魯迅逝世前他所參加的「文藝界同人爲團結禦侮與言論自由宣言」的發表。至於「包括一切非漢奸的文藝作家和文藝團體」的「文藝界聯合戰線的組織」，則是全面抗戰發動半年以後即一九三八年三月二十七日在武漢成立的「中華全國文藝界抗敵協會」。魯迅逝世前後文藝界所收的這兩種團結一致的果實，也就是這一次論爭所下的根苗。

第二章　文藝創作自由問題

一　問題的開端

一九三二年中國文壇上的論爭，是以文藝創作的自由爲問題中心的；也就是自稱「自由人」的胡秋原和自稱「第三種人」的蘇汶與「左聯」之間關於文藝的階級性的論辯。至於因此而提出的「大衆文藝問題」，則留待下章再說。

胡秋原先在文化評論創刊號上發表批判民族文藝運動的阿狗文藝論一文內有這樣幾節話：

『藝術只有一個目的，那就是生活之表現，認識與批評。偉大的藝術，盡了表現批評之能事，那就爲了藝術，同時也爲了人生。』『藝術者，是思想感情之形象的表現，而藝術之價值，則視其所含蓄的思想感情之高下而定。所以，偉大的藝術，都具有偉大的情思。』『安得列夫說文學之最高目的，卽在消滅人類間一切的階級隔閡。』「文學與藝術，」至死也是自由的，民主的。『藝術雖然不是「至上，」然

而決不是「至下」的東西。將藝術墮落到一種政治的留聲機，那是藝術的叛徒。』『文化與藝術之發展，全靠各種意識互相競爭，才有萬華撩亂之趣；中國與歐洲文化，發達於自由表現的先秦與希臘時代，而僵化於中心意識形成之時。用一種中心意識獨裁文壇，結果只有奴才奉命執筆而已。』這些話，表面上固是對民族文藝運動而發，但是「左聯」的人們認爲同時也在影射着他們。尤其是末兩節，說是針對着民族文藝運動宣言中的「整個文藝運動中缺乏中心意識」固然可以；說是對「左聯」也可以。

他後來又在文化評論第四期發表的勿侵略文藝內聲明說：『有幾個朋友說我在阿狗文藝論中，固然否定了民族文藝同時也否定了普羅文藝。但是，我的意思並不如此：我並非否定民族文藝，同時，我更沒有否定普羅文藝。……我並不能主張只准某種藝術存在而排斥其他藝術，因爲我是一個自由人。』『各種文藝我覺得都不妨讓他存在，但也不主張只准某一種文學把持文壇。』態度就更爲鮮明了。

這首先引出了譚四海的「自由智識階級」的文化理論一文，（中國與世界第七期）於批評整個文化評論刊物而外，涉及了胡秋原的藝術理論說『於是乎「藝術只有一個目的，那就是生活

的表現，認識與批評，」而藝術的改造與建設作用，就消失無蹤，「文學與藝術至死也是自由的，民主的，」是永久絕對的自由與民主，而不是階級性的，受社會一切限制的了。』

對於這，文化評論的「同人」先作這樣的聲明：『我們所謂自由的知識階級，不過表明我們：一，只是一個知識分子；二，是站在自由人的立場。事實是如此，因為我們：一、不願自稱革命先鋒，二、我們無黨無派，我們的方法是唯物史觀，我們的態度是自由人立場。』胡秋原也作了如下的答覆：

『文藝是認識生活呢，還是創造生活呢？藝術是鏡子呢，還是鎚子呢？這個問題不是那樣容易解決的。這個論爭在蘇俄有長期的歷史，到現在也只能說是相當解決。我並不打算援引托洛茨基，瓦浪斯基的主張為自己辯護；不過那位「異人」褚沙克的藝術建設生活的理論，在我個人覺得是不大通的。藝術可以建設生活嗎？四海君自己可以多考慮一下。請四海君拿一首詩一個雕刻「建設」出生活來給「同人」看看！至於「改造」原包含在「批評的概念中」；而且必須先「認識」了真象，才可「改造」。

我說文藝是自由的，是創作之自由。四海君懷疑嗎？布哈林也說過文藝要自由競爭，所以也容許同路人活動。……我敢大胆告訴四海君，我是從樸列汗諾夫，佛里契，馬查出發研究文藝的人，我在一切講文藝的文字中否認過階級性沒有？四海君必須明白：對於文學持比較自由的態度，是與否認「階級性」毫不相干的。』

——是誰爲虎作倀！

譚四海說藝術能建設生活和改造生活，固然誇大了藝術的作用，與左翼文藝啓蒙時代的創造社太陽社諸君一樣犯着唯心論的錯誤（雖然這誇大是有反「爲藝術而藝術」的積極作用的）而胡秋原在承認文學的「階級性」之中要文學「自由」，也是很滑稽的。

這以後，就引起胡秋原對「左聯」的積極進攻，於是有錢杏邨理論之清算（讀書雜誌二卷一期）『總而言之錢杏邨的批評與理論是充滿理論混亂觀念論的主觀主義的，右傾機會主義與左傾小兒病的空談的，非眞實批評的成分。——凡這些，不僅使中國馬克斯主義批評走到不正確的路線，而這痼疾也傳染於二三左翼作家創作之中。』難怪「左聯」要認爲：『胡秋原在這裏不是爲了正確的馬克斯主義的批評而批判了錢杏邨，却是爲了反普羅革命文學而攻擊了錢杏邨；他不是攻擊杏邨個人，而是進攻整個普羅革命文學運動。胡秋原曾以「自由人」的立場，反對民族主義文學的名義，暗暗地實行了反普羅革命文學的任務；現在他是進一步的以「眞正馬克斯主義者應當注意馬克斯主義的贋品」的名義，以「清算再批判」的取消派的立場，公開地向普羅文學運動進攻

他的眞面目完全曝露了他嘴裏不但喊着「我是自由人，」「我不是統治階級的走狗，」並且還喊着「馬克斯主義，」甚至還喊着「列寧主義，」然而實際上是這樣的。這眞正顯露了一切托洛斯基派和社會民主主義派的眞面目！』（洛揚——致文藝新聞的一封信。）

洛揚在這如上的同一篇文章裏，並且指出胡秋原理論之錯誤和對於樸列汗諾夫的有意的歪曲：

「錢杏邨的一切錯誤的根本，在于他不理解文學和批評的階級的任務，在於他常常表現的階級的妥協與投降。而胡秋原的主義，是文學的自由，是反對文學的階級性的強調，是文學的階級的任務之取消。這是一切問題的中心。

胡秋原的自以爲並不混亂的基礎理論是樸列汗諾夫。但首先第一，樸列汗諾夫的藝術理論是有許多不正確的，特別是同樣的滲進藝術理論中去的他的孟雪維克的觀念論的要素。樸氏的客觀批評論是不完全正確的，是含了機械論的唯物論的要素的；樸氏對於階級鬥爭的認識是機會主義的，因此他對於藝術文學的階級性的理解是機械論的，是取了機會主義的態度的對於藝術文學的階級的任務的認識，是並非堅開的站在無產階級的立場上而來的。然而，雖然如此，第二，胡秋原却是樸氏的最壞的歪曲者，最惡劣的引用者。在胡秋原

的一切文章裏，到處都是把樸氏著作斷章取義的引用，切斷上下文的抄襲，借了胡秋原自己的話：是把樸氏「謳畫化」了。牠甚至從樸氏那裏得出「偉大的文藝永遠是被壓迫階級的東西」及其他等等奇怪的結論來。（如此說來，則無產階級專政的蘇聯的文藝也無疑是「阿狗文藝」了。）但是，我們要明白這種歪曲不是無意的。』

文藝新聞是「左聯」的刊物，洛揚是代表「左聯」出來說話的正當「左聯」與「自由人」的胡秋原這樣論辯的時候，號稱是「第三種人」的蘇汶在現代上發表他的關於「文新」與胡秋原的文藝論辯，維護胡秋原，諷笑「左聯」，歪曲「左聯」的理論和行動，並要作地主資產階級與無產階級以外的「第三種人」：

『統觀胡先生的大文從他的樸列汗諾夫崇拜，對文學的指導生活的理論或主張的非議一切等等看來，我們可以認識他是一個絕對的非功利論者。反過來，左翼文壇的指導理論家們却正指出那一種文學有用，那一種文學沒有用，我們要那一種，我們不要那一種。這兩種馬克斯主義者之間的距離是不可以道里計的。

其實，我們與其說左翼文壇是馬克斯主義者似乎還是不適當我們應當說他們是「馬克斯列寧主義者」

這其間的分別就是在他們現在沒工夫來討論什麼眞理不眞理，他們祇看目前的需要是一種目前主義。我們與其把他們的主張當作學者式的理論，却還不如把牠當作政治家式的策略，當作行動；而且這策略，這行動，實際上也就是理論，目前的需要改變了，他們的主張便也隨之而變；這才是「辯證」。

你看，什麼輕重？什麼眞理，什麼文藝，假使比起他們的無產階級解放運動來，還稱得出幾斤幾兩？亭子間裏的眞理吧！小資產階級狗男女的文藝吧！你假使眞是一個前進的戰士，你便不會再要眞理，再要文藝了。』

這是對於「左聯」的怎樣的歪曲和進攻啊！但是，我們看他還有所以要對「左聯」歪曲和進攻的實例哩：

『譬如拿他們所提倡的文藝大衆化這問題來說吧。他們鑒於現在勞動者沒有東西看，在那裏看陳舊的充滿了封建氣味的（這就是說，有害的）連環圖畫和唱本。於是他們便要作家們去寫一些有利的連環圖畫和唱本來給勞動者們看。這個，像胡先生之類的批評家當然是反對了；不但胡先生，恐怕每一個死抱住文學不肯放手的人都要反對。這樣低級的形式還生產得出好的作品嗎？確實，連環圖畫裏是產生不出託爾斯太，產生不出弗羅培爾來的。這一點難道左翼理論家們會不知道？他們斷然不會那麼蠢。但是，他們要弗羅培爾什麼用

呢？要託爾斯太什麼用呢？他們不但根本不會叫作家們去做成弗羅培爾或託爾斯太，就使有了，他們也是不要至少他們「目前」是不要。而且這不要是對的辯證的。也許將來也許將來他們會原諒，不過此是後話。

胡秋原先生把盧那却爾斯基稱爲「官僚紈袴子，莫明其妙」何其毒視之深！其實從這裏我們正可以看出胡先生是永遠不會瞭解盧那却爾斯基的。盧氏有一次曾經把託爾斯太非議得很利害，但是在託氏百年祭時又把他恭維得很利害。他的話簡直有點如出二口。何其前後矛盾一至於此，何其不顧所謂「眞理」一至於此！其實，託氏被「不要」於萬方多難之秋，而旋又被「原諒」於國泰民安之日，是很有道理的。你假使是眞的馬克斯主義者便不該非難盧那却爾斯基「莫明其妙，」說他太會變卦，變卦就是辯證法。』

關於連環圖畫的藝術價值和其發展前途，以及「託爾斯太論」以後「左聯」一方面如易嘉魯迅丹仁等都有很好的答辯，我們現在還是看看蘇汶爲什麼要提出「第三種人」來吧：

『我之所以如此說，無非是想說明左翼文壇的一切主張都無非是行動，並且一切行動都是活的。而胡秋原先生不明白。左翼文壇已經屢次向胡先生暗示了，甚至說明了，叫他不要空談眞理，離開行動是沒有什麼眞理的。而胡先生還是不明白。胡先生固然會說，行動沒有眞理是不正確的行動，但左翼文壇也會說，眞理沒有行

動便是不正確的眞理。那麼，這場論戰會有什麼結果呢？

在「知識階級的自由人」和「不自由的，有黨派的」階級爭着文壇的霸權的時候，最吃苦的，却是這兩種人之外的第三種人。這第三種人便是所謂作者之羣。

作者，老實說，是多少帶點我前面所說起的死抱住文學不肯放手的氣味的；……但是在現今這局面下，作者是處了怎樣個地位呢？最初，在根本還沒有什麼階級的文學觀念打到作者腦筋裏去的時候，作者還在夢想文學是個純潔的處女。但不久，有人告訴他說，她不但不是一個處女，甚至是一個人盡可夫的賣淫婦；她可以今天賣給資產階級，明天又賣給無產階級。這個，作者在剛聽到的時候似乎就有點意外了；不過據說是事實，於是也就沒有方法否認。既而，因爲文學這賣淫婦似乎還長得不錯，於是資產階級想佔有她，無產階級也想佔有她。於是文學便祇能打算從良。從良以後呢？作者便「從此蕭郎是路人」。

你瞧，不是有好多大大小小的作者擱起了筆嗎？

固然，有一部分作者還想把她從一入深如海的侯門中拉回來，而另一部分就索性爽爽快快陪嫁了過去。前面那種作者是正在那兒被「不要，」可以不必說。對於後面那種作者呢，要是要的，可是規矩很嚴，要你作另外一種人。終於，文學不再是文學了，變爲連環圖畫之類；而作者也不再是作者了，變爲煽動家之類。死抱住文學不放的作者們是終於只能放手了。然而你說他們捨得放手嗎？他們還在戀戀不捨地要藝術的價值。

第一、胡秋原先生說，「無論自由人也好，第三種人也好，對左翼敬而遠之者，至少大多數，決非存心攻擊；」而他「對於整個普羅文學運動，也有無限同情」「如果左翼眞能淸算自己一部份的錯誤，不想空包辦文學，而在實際成績中求領導，在理論上更作堅實的工作，我相信一部分作家，以及其他理論家，祇要是熱心希望社會的進步，愛光明而誠意於革命之成功的，當然也可自動的逐漸的在整個社會文化的變革中，改變他們的意識。」——這裏，我們得首先鄭重申明的是：左翼一向以來的態度，是並非不承認自己的錯誤，也並非要包辦文學，牠祇要領導一切左翼的以及「愛光明……的人」的文學，去和一切黑暗的勢力和文學鬥爭；牠比任何人都最歡迎一切「愛光明……的人」同路走；在淸算自己的錯誤的時候，也決不肯忽視眞正的朋友的意見。

同時，胡秋原先生在這裏至少承認自己是屬於「愛光明……的人」了。我們也極願相信胡先生主觀上是這樣的，相信他主觀上是對於普羅革命文學抱着「無限同情」。但是，雖然如此，對於一切主觀上自信，於客觀上並不是「愛光明……的人」，我們仍然要「不能已於言」，指明主觀是一件事，客觀又往往是另外一件事；我們提醒，警告，批評他們，也無非是要使他們主觀和客觀的一致，成爲眞的「愛光明……的人」。至於那假冒着「愛光明……的人」者，我們要當然老實不客氣的暴露他們。這是我們應當有的自由罷。

現在就說胡先生自己罷，我們雖極願意相信他主觀上是屬於「愛光明……的人」，但我們依然有批判他的自由和必要。例爲胡先生最氣我曾說過他是社會民主主義派托羅斯基派的文藝理論家，但如果胡先生

學和藝術（這只有到了社會主義的無階級的社會裏方才可能，）而是爲着要把眞正自由的公開的聯系着無產階級的文學，和假裝着自由的事實上聯系着資產階級的文學對立起來。』

——伊里奇

「左聯」方面首先給「自由人」和「第三種人」的文藝理論以嚴正的批判的，是易嘉的文藝的自由和文學家的不自由的一篇文章。這篇文章的理論週密透闢，文字通俗漂亮；確爲新文學運動以來難得的批評文字，它的本身就是一篇「藝術品」，有它的藝術價值。他先在「萬華撩亂的胡秋原」一段裏批評胡秋原說：

『他說錢杏邨的理論基礎混雜，說錢杏邨把波格唐諾夫，盧那却爾斯基，未來派，……東扯扯，西拉拉的混纒在一起。然而他自己呢？他把樸列汗諾夫和安得列夫，藝術至上論派等等混纒在一起。錢杏邨那樣的幼稚的馬克斯主義學生，東扯一些，西拉一些，在文藝理論和批評上表現他的小資產階級的動搖，他對於辨證法唯物論的不了解。可是——我並不絲毫減輕錢杏邨的錯誤——錢杏邨比起胡秋原來，却始終有一個優點：就是他總還是一個竭力要想替新興階級服務的小資產階級知識份子，他的東拉西拉之中，至少還有一些尋找階級

的眞理的態度。而胡秋原呢，他却申明永遠只相信「高尙情思」的文藝，而「文藝的最高目的就在消滅人類間一切階級的隔閡。」他已經肯定的認爲藝術不應當作政治的「留聲機。」錢杏邨雖然沒有找着運用藝術來幫助政治鬥爭的正確方法，可是他還在尋找，他還有尋找的意志。而胡秋原是立定主意反對一切「利用」藝術的政治手段，這是胡秋原和錢杏邨不同的地方。

胡秋原的藝術理論其實是變相的藝術至上論。他說贊成純藝術和反對純藝術的爭論是「徒勞的。」爲什麼？因爲贊成純藝術的有反對的文學家，也有革命的文學家；而反對純藝術的也是這樣。這還只是他的表面上的詭辯。他的根本立場，還在於他認爲藝術只應當有「高尙的情思，」而不應當做政治的「留聲機。」因此，他就認爲藝術是獨立的，藝術有尊嚴，有宮殿，有人格。他勸告一些政治派別說：「勿侵略文藝。」他一再的宣言藝術決不是至下的東西。胡秋原如果不承認自己是藝術至上論派，那麼，至少他的理論可以叫做藝術高尙論。他所擁護的，不是什麼馬克斯主義的文藝理論，而是這個似乎是獨立的高尙的文藝。

胡秋原的理論，據他說，是從樸列汗諾夫出發的。他引了樸氏的一句話，說藝術是用形象去思索。他還說「藝術者，是思想感情之形象的表現，而藝術之價值，則視其所含蓄的思想感情之高下而定。」可是，這幾句話是不夠的。這裏，立刻就發生一個問題：這所謂高下又用什麼標準去定呢？用貴族階級的標準，用資產階級的標準，還是用無產階級的標準？對於這一點，他是沒有說明的。大概是用所謂「自由人」的立場作標準了。因爲這

個緣故，所以胡秋原的理論是一種虛偽的客觀主義，他恰好把樸氏理論中的優點清洗了出去，而把他的產寨維克主義發展到最大限度——變成了資產階級的虛偽的旁觀主義。他事實上是否認藝術的積極作用，否認藝術能够影響生活。而一切階級的文藝却不但反映着生活，並且還在影響着生活；文藝現象是和一切社會現象聯系着的，它雖然是所謂意識形態的表現，是上層建築之中最高的一層，它雖然不能够決定社會制度的變更，它雖然總算起來始終也是被生產力的狀態和階級關係所規定的，——可是，藝術能够回轉去影響社會生活，在相當的程度之內促進或者阻礙階級鬥爭的發展，稍微變動這種鬥爭的形勢，加强或者削弱某一階級的力量。

可是，照胡秋原的理論，藝術却只是生活的表現，認識和批評，而且只是從「自由人」的立場上去認識和批評。以前錢杏邨的批評，要求文學家無條件的把政治論文抄進文藝作品裏去。這固然是他不了解文藝的特殊任務，在於「用象形去思索」錢杏邨的錯誤並不在於他提出的文藝的政治化，而在於他實際上取消了文藝，放棄了文藝的特殊工具。現在胡秋原發見了「用象形去思索」的文藝任務，就走到了另一極端，要求文藝只去表現生活，而不要去影響生活。再則，對一層說：以前錢杏邨等受着波格唐諾夫，未來派等等的影響，認爲藝術能够組織生活，甚至於能够創造生活，這固然是錯誤。可是這種錯誤也並不在於他要求文藝和生活聯系起來，却在於他認錯了這裏的特殊的聯系方式。這種波格唐諾夫主義的錯誤，是唯心論的錯誤，它認爲文藝可以

組織社會生活，意識可以組織實質，於是乎只要有一種上好的文藝，一切問題都可以解決了。可是，胡秋原的反對這種理論，卻是反對到了牛角尖裏去了。他因此就認爲文藝只是消極的反映生活，沒有影響生活的可能，而且這是「褻瀆文藝的尊嚴的。」

胡秋原雖然很勇敢的痛罵反動的文藝派別，可是，他只罵他們「利用」文藝，「汚損文學家的人格。」他固然也指出這些派別代表着什麼什麼階級，可是，他正是要求他們「勿侵略文藝」；他並不去暴露這些反動階級的文藝怎麼樣企圖搗亂羣衆的隊伍，怎麼樣散佈着蒙蔽羣衆的烟幕彈，怎麼樣鼓勵着反動階級的殺伐精神，把鋼鐵和壓迫制度神聖化起來。他提出來的口號只是安得列夫的人道主義的口號：「消滅人類間一切的階級隔閡」

胡秋原的文藝理論，其實是反對階級文學的理論。固然，胡秋原指出錢杏邨的錯誤的時候，他會說：「中國是一個半殖民地的半封建社會，而舊的地主及小有產階級在日益崩潰的過程中，在這社會蛻變時期，各階級，羣，集團，都有其不同的意識形態。」固然，胡秋原還會反過來問：「我在一切講文藝的文字中否認過階級性沒有？」然而，胡秋原的確說過了文藝的最高目的在於消滅人類間的一切階級隔閡；而且胡秋原的確沒有一次肯定文藝的階級性，而只申明永遠相信「文藝的高尙情思。」以前錢杏邨的錯誤是只看見所謂時代文藝，而不看見階級文藝；而現在胡秋原是看見了階級文藝而認爲這算不了文藝，而只是政治的「留聲機，這是」

「藝術的叛徒」

本來，蒲列汗諾夫的藝術理論之中已經包含着客觀主義和輕視階級性的成份，也包含着藝術消極論的萌芽。這種理論到了胡秋原手裏就摻雜了安得列夫的「學說」，和胡秋原自己的「學說」，結果竟變成了百分之一百的資產階級的自由主義。他是替文學要求「自由」，讓各種各樣的文學發生出來，給他「完全站在客觀的立場上」去研究研究，批評批評，發揮發揮他這個「自由人」的「無黨無派」的對於藝術的「高尚情思」的評價，——這倒怪有趣味的。這是他替文學要求的自由的目的了罷？

可是，還不止這一點，最重要的是他要文學脫離無產階級而自由，脫離廣大的羣衆而自由。而事實上，著作家和批評家，有意的無意的反映着某一階級的生活，因此，也就贊助着某一階級的鬬爭。在有階級的社會裏，沒有眞正的實在的自由。當無產階級公開的要求文藝的鬬爭工具的時候，誰要出來大叫「勿侵略文藝」，誰就無意之中做了僞善的資產階級的藝術至上派的「留聲機」。」

末一段的「著作家和批評家，有意的無意的反映着某一階級的生活，因此，也就贊助着某一階級的鬬爭。」我覺得易嘉這句話的意思應補充的這樣解釋：在有階級的社會裏，著作家和批評家，在沒有站在進步的階級立場上，隨行反統治階級的覺醒以前，無論他反映的是那一階級的生活，有

意的無意的都贊助着統治階級的鬥爭；否則，或多或少或隱或顯的有反統治階級的作用。譬如，未經有無產階級的階級意識覺醒的小資產階級，他的著作可以有反資產階級的要素，也可以有擁護資產階級的要素，這兩種要素也可能存在於同一篇作品之中。不過我們並不能說這就是「中立」或「第三種文學」，它其實還是被資產階級的意識支配着一切，或有利於資產階級，也或有利於無產階級，「第三種」或「中立」是做不成的。

易嘉次在「難乎其爲作家的蘇汶」一段裏批評蘇汶說：

「第一，眞正科學的文藝理論，還是革命的國際主義的新興階級建立起來的。只有這個階級，在革命的行動之中，才眞正能夠建立，能夠發展科學的文藝理論。中國的新興階級以及日本的，英國的等等，自然現在還在幾萬重的壓迫之下。尤其是中國的新興階級，受着封建殘餘的文化上的束縛特別厲害，他們不能夠希望統治階級去「提高」什麼民衆文化，他們極艱難的向世界各國的無產階級學習，尤其是向俄國的無產階級。他們不怕統治階級譏笑什麼「向俄國去批發理論」他們努力的在行動之中學習着，研究着，應用着理論。他們決不肯說「行動就是理論，」因此，「只要行動不要眞理。」他們更不能夠說：先要理論，然後再要行動。他們不會感覺到理論和行動是分離的，不能並存的。

第二、新興階級爲着自己的解放而鬥爭，爲着解放勞動者的廣大羣衆而鬥爭，他們必須治這個世界，還要改造自己——改造廣大的羣衆。他們要肅清統治階級的思想上的影響，肅清統治階級的意識上的影響。現在剝削制度之下的一定的階級關係，規定着羣衆的宇宙觀和人生觀；然而羣衆之中的一些守舊的落後的宇宙觀和人生觀，並不是羣衆自己所「固有」的，而是統治階級用了種種方法和工具所鋼定的，所灌輸進去的。這些工具之中的一個，而且是很有力量的一個——就是文藝。所以新興階級要革命，——同時也就要用文藝來幫助革命。這是要用文藝來作改造羣衆的宇宙觀和人生觀的武器。固然，並不是個個「前進的戰士」都來做文藝的工作。但是，爲什麼既然「眞是前進的戰士——便不會再要文藝了」呢？爲什麼？除非是自己願意解除武裝之中的一種自願繳械的「戰士」決不是前進的戰士。你可以說：「你們還沒有拿着這種武器，所以無所謂繳械。」但是，正因爲這個，所以要努力去取得這種武器。誰要勸告新興階級不要去拿這種武器，他自然客觀上是抱着「某種政治目的」的，——雖然他自己都覺得「並沒有絲毫政治臭味。」

第三、新興階級站在消滅人剝削人的制度的立場上，所以能夠眞正估定藝術的價值，能夠運用貴族資產階級的文學的遺產。他們決不是什麼「目前主義的功利論者。」他們在文藝戰線上，一樣是爲創造整個的新社會制度——整個的新的宇宙觀和人生觀而鬥爭的。一切統治階級的，以至於小資產階級的文藝，他們都要批判，都要分析。這些文藝的內容往往包含着許多矛盾，不會是簡單的「好得利害，」或者「壞的利害；」也不

會是「革命時候沒有用，」「建設時期又有用。」而照蘇先生說起來，彷彿是託爾斯泰「被不要於萬方多難之秋，」「而旋又被原諒於國泰民安之日，」這算是「變卦，」而「變卦就是辯證法！」蘇先生所說的盧那却爾斯基對於託爾斯泰的兩次不同的批評，他沒有說起盧那却爾斯基所批評的是那一方面的問題，而我們又沒有盧那却爾斯基的文章在手邊。固然盧那却爾斯基在哲學上和文藝理論上有許多唯心論的傾向，他的兩次批評之中都包含着某種錯誤的見解也是可能的。然而我們現在沒有方法來檢查。我們只說一說，在蘇先生所謂「萬方多難之秋」的一九〇八到一〇年，列寧就說過：

「託爾斯泰死了，而革命以前的俄國過去了；那革命以前的俄國的弱點和沒有能力，都表現在這個天才的藝術家的哲學裏面，都描寫在這個天才的藝術家的作品裏面。然而，他的遺產之中也有並不會過去的而是屬於將來的東西。」「他會用極大的力量表現那些受着現代制度的壓迫的廣大羣衆的情緒，描寫他們的狀況，表示他們的自發的抗議和忿恨的情感。」「託爾斯泰描寫着俄國歷史生活的這一個時期，他會在自己的作品裏面提出那麼許多偉大的問題，會提高藝術的力量到那麼樣高的程度，以致於他的作品在世界文學之中占着第一等位置之中的一個。」

然而，……「一方面是最清醒的現實主義，揭穿一切種種假面具；別方面是癡呆的不抵抗主義的說教……宣傳世界上所有一切混蛋東西之中的最混蛋的東西——宗教。……」

這裏，的確像蘇先生所說的「非議得利害，」而又「恭維得利害。」不過這是同在一個「萬方多難之秋，」無所謂「變卦。」

第四、新興階級固然運用文藝，來作煽動的一種工具，可是並不是個個煽動家都是文學家——作者。文藝——廣泛的說起來——都是煽動和宣傳，有意的無意的都是宣傳。文藝也永遠是，到處是政治的「留聲機。」問題是在於做那一個階級的「留聲機，」並且做得巧妙不巧妙。總之，文藝只是煽動之中的一種，而並不是一切煽動都是文藝。每一個階級都在利用文藝做宣傳，不過有些階級不肯公開的承認，而要假託什麼「文化，」「文明，」「國家，」「民族，」「自由，」「風雅」等等的名義，而新興階級用不着這些假面具。新興階級不但要普遍的煽動，而且要文藝的煽動。一九〇五年前後直到一九一七年十月之前，像高爾基，綏拉非莫維支的作品，——我想就是蘇先生也得承認是文藝，——是的的確確有藝術上的價值的。但是，這些東西同時就是煽動品。做了煽動家未必見得就不能够仍舊是一個作者——文學家。高爾基等等雖然沒有中國的「作者之羣」那麽死抓住了文學不肯放手，然而不見得就比中國的文學家低微到了什麽地方去。而同時，高爾基等等又的確是些偉大的宣傳家。新興階級自己也批評一些煽動的作品沒有文藝的價值，這並不是要取消文藝的煽動性，而是要煽動作品之中的一部分加强自己的文藝性。而且文藝的反映生活，並不是機械的照字面來講的留聲機和照像機。庸俗的留聲機主義和照相機主義，無非是想削弱文藝的武器。眞正能够運用藝術的力量，辨

是加強煽動的力量；同時，眞正爲着羣衆服務的作家，他在煽動工作之中更加能够鍛鍊出自己的藝術的力量。藝術和煽動並不是不能並存的。自然，一定要說：凡是煽動就不是文學。——這也可以，這句話也有「用處。」對於誰有用處呢？對於那些不肯承認自己是在利用文藝來煽動的階級！

事實上，文學也並不是賣淫婦。文學是附屬於某一個階級的，許多階級各有各的文學，根本用不着你搶我奪。只是這些文學之間發展着劇烈的鬥爭；新興的階級，從前沒有文學的，現在正在創造着自己的文學；而舊有的階級，從前就有文學的，現在是在包圍剿滅新興階級的文學。剿滅不了呢？用一點兒別致的巧妙的手段，或者毒死它，或者悶死它，或者餓死它……而新興階級的文藝運動卻並不在「霸佔」或者「把持」什麼，它只要指出一些文學的眞面目——階級性。它只是在思想戰線文藝戰線上和反動勢力鬥爭。

作者呢，本來就不是什麼「第三種人」。作者——文學家也不必當什麼陪嫁的丫環，跟着文學去出嫁給什麼階級。每一個文學家，不論他們有意的，無意的，不論他是 動筆，或者是沉默着，他始終是某一階級的意識形態的代表。在這天羅地網的階級社會裏，你逃不到什麼地方去，也就做不成什麼「第三種人」。

最吃苦的只是自以爲是「第三種人」的時候。既然不願意「變爲煽動家之類，」又不好意思公開的做資產階級的走狗。聽着一些批評家談論新興文藝理論，實在覺得討厭。想着：我是多麼不自由呢？寫一些東西，就有人來指摘：這是資產階級的意識，那是小資產階級的動搖，或者還要加上法西斯帶的頭銜……唉，我的命運

是太苦了。何不生在「古時候」沒有這一類的批評家的時候呢？那時，像袁隨園，或者李太白等等的時代，「一舉成名天下知」就「一舉成名天下知」了，誰也不來管這是「紗籠」（Salon）的貴族廳堂的天下，還是貧民窟的天下。

因爲自己感覺得這樣苦的時候，作者就「擱筆」了。但是，並不是個個「擱筆」的作者，都是由於這個原因。

他說：「這樣低級的形式還生產得出好的作品麼？確實，連環圖畫裏是產生不出託爾斯太，產生不出弗羅培爾的！」然而，第一，德國的版畫式的連環圖畫，（並不都是普羅的）雖然還沒有產生託爾斯太那麼偉大的藝術家，可是已經的確成了一種有藝術價值的作品。第二，假使用那副吃奶力氣——死死抱住所謂文學的那副氣力，去研究和創作中國的線畫式的連環圖畫，唱本等等，未必見得就不會產生眞正的藝術作品。何況所說的不限於連環圖畫。而寫一部「馬占山演義」，要眞能夠寫得像水滸那樣好，並不見得比寫一些意象派的詩來得容易，而且一定比意象派的詩有更高的藝術價值。眞正的中國（並非紳士的中國）的文藝，一定要從革命的大衆文藝裏產生出來。

總之，蔑視羣衆既然是自己認爲是「第三種人」的立場，那麼，一切都已經自然明白的了。因此，蘇汶還嫌胡秋原的自由主義不澈底，他主張把一切羣衆的新興階級的文藝運動，一概歸到「非文學」之中去，讓文學

脫離新興階級和羣衆而自由。

蘇汶還嘆着氣說「在人人都不肯讓步的今日，誠哉，難乎其爲作家。」其實，何必這樣呢？眞正肯替羣衆服務的作家，只有歡迎正確的文藝理論，努力去了解一切錯誤，要求日益進步的批評。至於把藝術變成神聖不可侵犯的作家，儘管放胆的去做作家好了。』

「左聯」方面，對於蘇汶的文章提出批判的，尙有周起應的「到底是誰不要眞理，不要文藝」一篇，因意見與易嘉的差不多，所以這裏從略。

（周起應的「非無產階級文學即資產階級文學」，在理論上是犯了機械論的錯誤的這一點和易嘉不同。）

接着，蘇汶在現代第六期上發表他的「第三種人」的出路，又給易嘉和周起應的文章以批評。關於文學之武器問題，和文學之階級性問題，他在那篇文章裏是抱着這樣的意見：

文學之武器作用問題：左翼太積極地把文學當作武器誇張，不知道非武器的文學也有牠消極地作用；左翼太把文學相當地局限了，不肯把文學的全部要了去。

文學之階級性問題：(A)洩露某一階級的意識形態，不卽就包含一種有目的意識的鬥爭；(B)忠實地反映某一階級的生活，這是與某一階級的鬥爭無關；(C)在資本主義社會裏並非一切不是無產階級的文學卽是擁護資產階級的文學，反之，牠們大都倒同樣的是反資產階級的文學。

這時似乎是中立的舒月發表了從「第三種人」說到左聯，先批判了蘇汶的主張，末了也指出了「左翼裏的小資產階級黏性。」對於蘇汶的ABC三項他的意見是這樣：

（A）『在無產階級文藝者立場看來，階級性當然在兩個以上階級對立的時候是顯示的；那在不論什麼言語和動作上，有意的無意的都是具有目的意識的鬥爭作用的。……從馬克斯的唯物論確立以後，一切神秘的象徵的，才都能得到一個階級立場充分的徹底的解釋；蘇汶先生的「不是一切文學都有階級性的，」是十分錯誤的。』——這是肯定文學的階級性的，雖在「無意的」「目的意識」是有着語病。

關於這一項，據蘇汶的答舒月先生，他原是這樣的意思：「並不是一切文學都有目的意識的鬥爭作用，」「我不是說文學可以沒有階級性。」蘇汶既然承認文學都有階級性，那麼，雖然創作上有

候不一定全有「目的意識」而作品流佈的結果總要達到一種「目的」的。那目的也可能是多方面的，但那不是無所附屬的「中立」是「階級性」的。

（B）舒月說：『如果那是本身階級的著作，自然是反映着自己贊助並粉飾着自己的。如果要不粉飾地，那必須要有階級的覺悟，譬如無產階級由自己的立場去觀照資產階級生活的時候，才說得上不掩飾地去暴露他。』

『反映某一階級的生活的文學，』雖然『不一定就贊助着某一階級的鬥爭，』但作者的階級性的世界觀是起着作用的。這是文藝的內容和作者的世界觀的問題，在一九二八年已經論辯過了。所以蘇汶在答舒月先生裏雖然仍堅持『洩露某一種意識形態不必是階級利益的擁護』：『譬如某一無產作家而不能洗盡過去的成分，那麼我們可以說他在某一點上是洩露了資產階級的意識形態，但不能因噎廢食就為着這一點資產階級的意識形態而說這作家是擁護資產階級利益的。』這固然道着了文藝作用的複雜性，但這「某一無產作家」當他在他的作品某一部分『洩露了資產階級的意識形態』的時候，也就是他『擁護資產階級利益』了；不論他主觀上願不願意如此，他的作品的客觀作用是如此的；也不論他的作品的其他部分也許有利於別的階級

（C）舒月說：『非無產階級的文學，其間接直接有意無意地是會擁護資產階級的。因爲個人主義，英雄主義，人道主義，悲觀主義這些作家和作品，大都不能有堅固的立場，鮮明的旗幟，光明的出路的，是緩和了無產階級的爭鬥的惰性文學，這些不準確的主義，無疑的不許存在於無產階級的文藝裏的。所以蘇汶先生的結論「在資本主義社會裏並非一切不是無產階級的文學即是擁護資產階級的文學，反之，牠們大都倒同樣的是反資產階級的文學。」這顯然是錯誤了，無產階級文學固然是反資產階級的，但不是無產階級的文學而又具着反資產階級的作用，不知又是什麽文學？恐就是他所倡的「中立文學」吧？』

舒月的末了這幾句，是「乾脆不過的左的」機械的看法，忽略了革命的小資產階級甚至於資產階級的文藝中的一部分的「反資產階級的作用」——當然，上面已經說過那並不是所謂「中立文學」或「第三種文學」，歸根結蒂它仍是有所偏的。

至於蘇汶說左翼不要「非武器的文學」，亦殊不合實際；在左翼認爲一切文藝都是武器，根本沒有所謂「非武器的文學，」無論那武器的作用是消極的，積極的，隱的，顯的，對於某一階級有利，或對於某一階級有害的，左翼都有批判它的自由和必要。而且也因爲這批判，遂有站在無產階級的立

場上得出的「要」或「不要」（部分的或全部的）來。這「要」或「不要」其實也僅是「肯定」或「否定」的意思，被左翼所「不要」的作品不是依然在存在和產出麼？但左翼必須站在階級的立場指出它的社會作用，也就是「武器作用」來！

蘇汶除答舒月先生外，接着在現代二卷一期又發表了論文學上的干涉主義。他說：「表現生活的文學，祇要牠所表現的是眞實，不是欺騙，那麼牠必然地可以從現實生活的錯誤和矛盾中引出生活必須另行創造的結論來。」但是當文學受「某種政治勢力的干涉，」「做成了某種政治勢力的留聲機的時候，」作品便是些「掩藏現實，粉飾太平，」只要「正確」不要「眞實」的東西，於是就「往往不能完成牠的對人生的永久的任務」了。所以他這篇文章的目的「是在於這種文學的永久任務的擁護，」也就是反「文學上的干涉主義。」因此他對於蘇聯和中國的左翼要創造無產階級的文化和文學，並且站在無產階級的政治立場上對文學的指東畫西，都表示反對了。

但我看，「正確」與「眞實」是不能分離的，同時這兩者也都被決定於作者的階級性的世界觀。試問「正確」與「眞實」用什麼作標準呢？在「第三種人」認爲是「眞實」的表現，又焉知別

人不以為是歪曲了現實，或者是「掩藏現實，粉飾太平」呢？至於「文學的永久性」之因受種種限制而並不能永久，則已經是常識了。總之，蘇汶雖然口口聲聲說他承認文學的階級性，但他這篇文章的表現依然是對於階級性的不瞭解，或忽略了階級性。

三　「左聯」的結論

論辯到這裏，已經到下結論的時候了。於是先有胡秋原的浪費的論爭（現代二卷二期）對易嘉周起應舒月三人做一總答覆，「左聯」方面則有洛揚發表了並非浪費的論爭將胡秋原的主張下一結論；魯迅則已先於此時對蘇汶作一總的批判，登出了他的論「第三種人」一文。而何丹仁的關於「第三種文學」的傾向與理論，則是這一次論辯的總結，就是蘇汶也承認「無疑地要算是這一次遷延到一年之久的論爭的最後的而同時是最寶貴的收穫」（見蘇汶作一九三二年的文藝論辯之清算）糾正了文學底階級性的機械的了解和左傾宗派主義的錯誤。

（A）洛揚對「自由人」的結論

我這樣說，並不是怪左翼文壇不該這樣霸佔文學。他們這樣辦是對的，爲革命，爲階級。不過他們有一點不爽快，不肯乾脆說一聲文學是現在不需要，至少暫時不需要。他們有時候也會搬出藝術的價值來給所謂作者們嘗一點甜頭，可以讓他安心地來陪嫁。其實，這樣一來，却反把作者弄得手足無措了。爲文學呢，爲革命？還是兩者都爲？還是有時候爲文學，有時候爲革命？

正因爲有這一班無所適從的作者的存在，胡秋原先生便又以藝術保護者的資格而出現了。他叫人不要破壞藝術。這種自由主義的創作理論是應該受作者的歡迎的。

在人人都不肯讓步的今日，誠哉，難乎其爲作家！」

「自由人」與「第三種人」都出來了，以下才進入到此次文藝論辯的主體。

二　論辯的主體

「資產階級的著作家，藝術家，演劇家的自由，只是戴着假面具去接受錢口袋的支配，去受人家的收買，受人家的豢養。我們社會主義者要揭露這種作偽，揭穿這種虛偽的招牌，——並不是爲着要弄出什麼無階級的文

不改正自己的錯誤，不眞的從反動派別裏面脫離出來，則雖更氣些他也還是這樣的一個理論家。因爲首先第一他的去過勢的馬克斯主義的文藝理論恰正形成我所指說的反革命派別的政治主張之在文藝理論上的反映；其次胡先生自己無論怎樣愛潔，高尙，同時我們相信他本人和那些反革命派人也確有多少的不同，但事實上他至少被他們利用着，並且他也彷彿甘心被利用，在羣衆面前他已經是敵人的衝鋒裏面的一個了。事實上是如此，客觀上是如此。

胡先生如果主觀上眞的自信是「愛光明……的人」，那就正像他勸告我們要反省一樣，他是急需反省的，第一反省自己的理論，第二不要作現世的堂·吉訶德，而應當像一個白色軍隊裏的兵士一般，當要向我們射擊的時候，自己疑問一下：「我到底爲誰而戰的？」

第二、胡先生說「在作家蘇汶先生，當然要死抱住文學，我，也捨不得樸列汗諾夫——佛里釆。」而「伊里支說過文學應該是黨的文學，強調過哲學之黨派性。不過，一個革命領袖這麼說，文學者沒有反對的必要……然而旣談文學，僅僅這樣說是不能使人心服的。」在這裏，說得很明白，胡先生是不能心服列寧的原則之在文學上的應用的，而只是捨不得樸列汗諾夫等；因此，他反對「世界革命文學雜誌」和蘇聯共產學院對於樸列汗諾夫等的批判，他不承認樸列汗諾夫的藝術理論之中有孟塞維克的要素，自然他就不能批判地接受了樸列汗諾夫的一切。這却是我們不同意的態度。

列寧的關於文學和哲學的黨派性的原則，當然應該在普羅革命文字創作上，尤其在批評上來應用，發展；問題只在於應用得正確不正確。這個對於普羅革命文學的作家和批評家是不成問題的事，對於一般的作家和批評家我們不會去强迫他應用，至多也不過要他們來認識罷了。即對於自己的作家也並沒有强迫，而只是討論，研究，學習。但是我們的批評，能够應用這原則來分析一切的作品，至於應用得好壞，那是另外的問題。其次，我們承認樸列汗諾夫在藝術理論以及哲學理論上，有着很寶貴的成績，我們必須去研究，去學習牠，這是我們首先懂得的，就是在現在，他的著作也還有多多地介紹到中國來的必要。但是，我們是應當用批判的態度去學習的，我們不但要記得伊里支稱讚樸列汗諾夫的「遺言」，我們還要記得伊里支批判樸列汗諾夫的更多的「遺言」。我們要學習樸列汗諾夫，所以也要研究和了解他的錯誤。……

這樣，胡先生的態度和我們是不同的。這裏是兩種不同的立場。我這樣說，不過是指明這個事實，並非說胡先生和其他的人就不能介紹，研究樸列汗諾夫等等，這裏，可以帶便的說到的，就是胡先生不能了解藝術的列寧的原則，不認識「虛僞的客觀主義」的錯誤，所以就不能了解關於藝術的武器的作用的那複雜的辯證法的關係，於是乎就至少不自覺的走到資產階級的自由主義的立場。（注意：「資產階級」並非漫罵的字眼，而是科學的術語。）

其次，胡先生對於安得列夫的人道主義和他自己的自由主義，也說了許多的解釋和辯護的話。但是，實際

上這裏是包含許多性質上不同的問題的第一爭取言論自由是當然必須的但我們應當對統治階級主張民衆的一切自由權利以及他們在文藝上的自由權利。因此，對於這個問題，胡先生不應當和所謂創作上的自由不自由的問題混[illegible]起來，而應當分出兩個問題。我們首先要爭言論的自由，這是一個政治鬥爭的問題，不是一個創作理論上的問題；胡先生主張言論的自由，我們能有不贊成的嗎？我們不是爲着這個而在鬥爭着的嗎？第二，革命爲着人類的最大多數的解放（自由）而鬥爭，爲着消滅階級制度而鬥爭。這是「最終目的」的問題，普羅的和革命的文藝就是參加着這鬥爭的。然而因爲要消滅階級制度達到「最終目的，」普羅革命文學站在一定的階級——無產階級的立場上去反對別些階級，並不是用什麼「消滅人間的一切階級隔閡」的作品去「感化」人類。——那是唯心論的幻想。第三，說到普羅革命文學或左翼內部的所謂「創作的自由」以及對於同路人的政策，那是完全另外一個問題。左翼的什麼「指導大綱，」左翼有寫的自由團體的共同生活，以及共同研究的結論，是各個團員的自由意志的結合！這大綱之類的東西，並不是誰對誰發的命令。誰要是不同意，儘有自由提出自己的意見，反對他認爲不正確的意見，爲着正確的意見而鬥爭。何況大綱之類所要規定的只是大致的方針，各個作家有極端充分的創作自由，以及討論的自由。至於對於一般作家，則這種大綱之類只是一種參考的材料，一種可以互相討論的材料。左翼對於一般作家也從未下過什麼命令。但是，左翼的批評家，是有批評一切作家的自由的，批評得正確不正確，那是另外的問題，並且批評得不正確的時候，誰都可以自

由的具體的反駁。至於武斷的說「不依你，就算反革命」——那不過是煽動的話罷了。——

最後，胡先生說「我是深知一面有理論家之戰線，一面有作家之羣，這矛盾是早已存在的」。但是，作家之中的魯迅先生說：「蘇汶先生心造了一個橫暴的左翼文壇的幻影，將第三種人的幻影不能出現，以至爲將來的文藝不能發生的罪孽，都推給牠了。」足見魯迅先生是認爲左翼戰線並沒有這個罪孽，也不應當幻想出什麼「作家之羣」和「理論家之羣」的矛盾。作家之中的茅盾先生，不但沒有因此而「擱筆」，而且最近發表了不少作品，這種作品至少有着暴露的感動的力量的。作家之中的丁玲，張天翼——等等，也都沒有「擱筆」，而且時時在發表作品。這樣，至少理論家和作家是並不「矛盾」的。爲了證明這點，就便說一件事吧，就是左聯的關於創作的題材，形式，方法等等的決議，（即所謂指導大綱之類）是作家魯迅，茅盾，丁玲等等參與起草的。

固然，胡先生說：「魯迅先生，茅盾先生的作品，也決不能說是嚴格的普羅文學，就是茅盾先生的近作，也決不是嚴格的普羅文學，但這也無礙其作品之價值。」然而我們也並沒有說，茅盾等的近作，已經是「嚴格的普羅文學」。同時我們也沒有否認，例如葉紹鈞先生等進步的作家的作品的價值，尤其沒有說過他們是反革命的。我們沒有「躬自薄而厚責於人」。但是胡先生是說，雖然不是嚴格的普羅文學，但也不妨礙作品的價值；而我們却是說，雖然這些作品已經有價值，但我們還要努力，去達到更高的價值，達到正確的革命文學和嚴格的普羅文學。並且這正是需要一切所謂「指導理論」和批評的幫助的。這又是我們和胡先生意見不同的。——

（B）魯迅對「第三種人」的結論

蘇汶先生以爲左翼的批評家動不動就說作家是「資產階級的走狗，」甚至於將中立者認爲非中立，而一非中立，便有認爲「資產階級的走狗」的可能；號稱「左翼作家」者旣然「左而不作，」「第三種人」又要作而不敢，於是文壇上便沒有東西了。然而文藝據說至少有一部分是超出於階級鬥爭之外的，爲將來的，這就是「第三種人」所抱住的眞的永久的文藝。——但可惜，被左翼理論家弄得不敢作了，因爲作家在未作之前，就有了被罵的豫感。

我相信這種豫感是會有的，而以「第三種人」自命的作家，也愈加容易有。我也相信作者所說，現在很有懂得理論，而感情難變的作家。然而感情不變，則懂得理論的度數，就不免和感情已變或略變者有些不同，而看法也就因此兩樣。蘇汶先生的看法，由我看來，是並不正確的。

自然，自從有了左翼文壇以來，理論家曾經犯過錯誤，作家之中，也不但如蘇汶先生所說，有「左而不作」的，並且還有由左而右，甚至於化爲民族主義文學的小卒，書坊的老板，敵黨的探子的，然而這些討厭左翼文壇了的文學家所遺下的左翼文壇，却依然存在，不但存在，還在發展，克服自己的壞處，向文藝這神聖之地進軍。蘇汶先生問過：克服了三年，還沒有克服好麼？回答是：是的，還要克服下去，三十年也說不定。然而一面克服着，一面

進軍着，不會作待到克服完成，然後行進那樣的傻事的。但是，蘇汶先生說過「笑話」：左翼作家在從資本家取得稿費；現在我來說一句眞話，是左翼作家還在受封建的資本主義的社會的法律的壓迫，禁錮，殺戮。所以左翼刊物，全被摧殘，現在非常寥寥，即偶有發表，批評作品的也絕少，而偶有批評作品的，也並未動不動就指作家爲「資產階級的走狗」，而且不要「同路人」。左翼作家並不是從天上掉下來的神兵，或國外殺進來的仇敵，他不但要那同走幾步的「同路人」，還要招誘那些站在路旁看看的看客也來同走呢。

但現在要問：左翼文壇現在因爲受着壓迫，不能發表很多的批評，倘一旦有了發表的可能，不至於動不動就指「第三種人」爲「資產階級的走狗」麼？我想，倘若左翼批評家沒有宣誓不說，又祇從壞處着想，那是有可能的，也可以想得比這還要壞。不過我以爲這種豫測，實在和想到地球也許有破裂之一日，而先行自殺一樣，大可不必的。

然而蘇汶先生的「第三種人」，却據說是爲了未來的恐怖而「擱筆」了。未曾身歷，僅僅因爲心造的幻影而擱筆，「死抱住文學不放」的作家的擁抱力，又何其弱呢？兩個愛人，有因爲預防將來的社會上的斥責而不敢擁抱的麼。

其實，這「第三種人」的「擱筆」，原因並不在左翼批評的嚴酷。眞實原因的所在，是在做不成這樣的「第三種人」，做不成這樣的人，也就沒有了第三種筆，擱與不擱，還談不到。

生在有階級的社會裏而要做超階級的作家，生在戰鬥的時代而要離開戰鬥而獨立，生在現在而要做給與將來的作品，這樣的人，實在也是一個心造的幻影，在現實世界上是沒有的。要做這樣的人，恰如用自己的手拔着頭髮，要離開地球一樣。他離不開，焦躁着，然而並非因爲有人搖了搖頭，使他不敢拔了的緣故。

所以雖是「第三種人」，一定超不出階級的。蘇汶先生就先在預料階級的批評了，作品裏又豈能擺脫階級的利害。也一定離不開戰鬥的，蘇汶先生就先以「第三種人」之名提出抗爭了，雖然「抗爭」之名又爲作者所不願受。而且也跳不過現在的，他在創作超階級的，爲將來的作品之前，先就留心於左翼的批評。

這確是一種苦境。但這苦境，是因爲幻影不能成爲實有而來的。即使沒有左翼文壇作梗，也不會有「第三種人」，何況作品。但蘇汶先生卻又心造了一個橫暴的左翼文壇的幻影，將「第三種人」的幻影不能出現，以至將來的文藝不能發生的罪孽，都推給牠了。

左翼作家誠然是不高超的，連環圖畫，唱本，然而也不到蘇汶先生所斷定的那樣的沒出息。左翼也要託爾斯泰，弗羅培爾。但不要「努力去創造一些屬於將來（因爲他們現在是不要的）的東西」的託爾斯泰和弗羅培爾。他們兩個，都是爲現在而寫的，將來是現在的將來，於現在有意義，才於將來會有意義；尤其是託爾斯太，他寫些小故事給農民看，也不自命爲「第三種人」，當時資產階級的多少攻擊，終於不能使他「擱筆」。左翼雖然誠如蘇汶先生所說，不至於蠢到不知道「連環圖畫是產生不出託爾斯太，產生不出弗羅培爾來，」但卻

可以產出密開朗該羅，達文希那樣偉大的畫手。而且我相信，從唱本和說書裏是可以產生託爾斯太，弗羅培爾的。現在提起密開朗該羅們的畫來，誰也沒有非議了，但實際上，那不是宗教的宣傳畫，「舊約」的連環圖畫麼？而且是為了那時的「現在」的。

總括攏來說，蘇汶先生是主張「第三種人」與其欺騙，與其做冒牌貨，倒還不如努力去創作，這是極不錯的。「定要有自信的勇氣，才會有工作的勇氣！」這尤其是對的。然而蘇汶先生又說，許多大大小小的「第三種人們」，卻又因為預感了不祥之兆——左翼理論家之批評而「擱筆」了！「怎麼辦呢？」

（C）何丹仁的總結

（1）蘇汶先生的傾向的本質

分明地，蘇汶先生是一個傾向，他的「第三種文學」的意見是自成一個系統的。先看蘇汶先生的文章罷。蘇汶先生在「現代」上先後發表了三篇文章，把那主要的意思總括起來，可以做成下面似的一個脈路很清楚的一貫的思想。

第一，文藝是能夠脫離政治而自由的，並且為了保存和完成文藝的對人生的那永久的絕對的任務起見，牠應由脫離政治而自由的。

第二，文藝也甚至能够脫離階級而自由的，雖然一切的文藝都有階級性，但文藝可以不替階級服務，不做階級鬥爭的武器。

第三，因此同樣地，雖然歷史上一切政治勢力都利用文藝，但他反對政治勢力對於文藝的干涉。

第四，是對於蘇聯的無產階級文學和對於中國左翼文學的態度，他不滿於蘇聯和中國的無產階級之有階級的藝術和文化的創造與主張。

第五，第三種人就未必做不成，第三種文學是可以成立的；並且一個忠實於藝術的，斤斤於藝術價值的，死抱住文學不肯放手的人將都要趨向於這一種文學。……

把蘇汶先生的意見作成這樣簡明的一個系列，我們就能够非常明瞭地中心地抓住蘇汶先生的根本思想了罷。

但是，這是怎樣的自身矛盾的混亂的理論啊！然而作爲一個傾向，放在我們的面前。在這裏，非常明白的，蘇汶先生本人在現在的瞬間的意識形態，不能不是觀念的錯誤，思想的混亂，心理的矛盾的一個過程。（這確是眞實的，蘇汶先生的文章的一切不重要的部分，和滲透其間的感情的要素，也都證明了牠的眞實。）

蘇汶先生陷入歷史上不知由一切非政治主義者，反干涉主義者，超階級藝術論者，一切「爲文藝的文藝」論者，反覆過多次了的矛盾的觀念論，絲毫不是偶然的，這個才正是他現在對於政治的態度的反映，正和

一切非政治主義，一切「爲文藝的文藝」的傾向，都有產生牠的那階級的政治根源一樣，——現在，蘇汶先生及其類似的知識份子——就正處於他們所隸的那階級的矛盾中，在苦悶着政治的出路的問題。他們在目前經濟危機的深入和革命危機的深入中，在革命與反革命的殘酷的階級鬥爭中，在小資產階級（主要地以小市民，中農，學生和知識份子構成的，介在地主資產階級與工人雇農貧農兵士貧民階級之間的中間階級）的劇烈的動搖分化下，已經不得不動搖着了，並且已經開始反對地主資產階級了（雖然大抵是消極地）。然而，他們依然還不能眞的有政治出路，因爲現實的殘酷的鬥爭旣攪亂了他們的腦子，而他們（中上層的知識份子）的歷史的階級的一切性質和偏見，特別是他們的鄙棄羣衆的觀念，尤其障礙他們對於客觀事實與革命的明確的認識，他們不了解羣衆在幹些什麼事，而他們的態度就不得不是不幫地主資產階級，也不幫羣衆，同時不滿意誰的時候就駡誰了。這才是蘇汶先生現在抱住的，雖覺奇怪但亦當然的態度。

所以蘇汶先生的觀念混亂的理論，是蘇汶先生對於政治的態度的反映。是目前一種政治的，文學的傾向。

總括起來說，蘇汶先生的非政治主義或反干涉主義，是不但反對地主資產階級的政治勢力來利用文藝，並且也反對羣衆的革命的政治勢力來利用文藝的，因爲他也未能滿意這一種政治勢力。而所謂「第三種文學」和「死抱住文學不肯放手」云者，也就不外是：（一）在階級鬥爭中動搖着，但未能抱住任何一種政治的這一個事實的反映；（二）要使文學也同樣的脫離無產階級而自由的蘇汶先生的態度的反映。（這在客

觀上，就幫助了地主資產階級，易嘉和起應的指摘是沒有錯誤的。）

這樣，蘇汶先生的傾向和理論，實在也含着很大的反無產階級的，反革命的性質的；何況對於眞的壓迫者並不說什麼因爲那是眞的壓迫者，而對於羣衆，則儘多汚蔑，因爲能夠自由地汚蔑。同時，蘇汶先生的態度，如果這樣發展下去，也將使蘇汶先生愈加陷入紊亂的主觀的武斷的論判裏去罷。

（編者按：從這次論辯以後到一九三九年的現在爲止，所謂「第三種人們」在文學界不但沒有什麼進步的表現，還在一天一天的壞下去。）

（2）蘇汶先生的理論的錯誤在什麼地方？

——論文藝的階級性，作爲武器的藝術，藝術的價值等——

我們上面已經明白的指出蘇汶先生所以抱住「第三種文學」的意見的根本原因了，同時也就說明了所以陷入理論上的錯誤的原因，那就不外是：一則蘇汶先生的階級的偏見和他所抱的對於現實的態度，妨礙他對於客觀的理論（眞理）的明確的澈底的認識；二則這種偏見和態度的所有者的蘇汶先生，也就不免要有「明知故犯」地歪曲了客觀的理論（眞理），使自己的態度合理化。而現在還可以指明一下蘇汶先生的意見的在客觀理論上的錯誤罷。

但是，我們不能夠也不需要一字一句的詳細的指摘，我認爲重要的是必須先把蘇汶先生的根本的論點

——對於階級性的解釋重來審查一下。因爲蘇汶先生的一切理論都從這根本論點推論出來的，而這個又是這次論爭的中心問題。

蘇汶先生說道：「在天羅地網的階級社會裏，誰也擺脫不了階級的牢籠，這是當然的，因此作家也便有意無意地露出了某一階級的意識形態。文學之有階級性者，蓋在於此。然而我們不能進一步說，洩露某一階級的意識形態，就包含一種有目的意識的鬥爭作用。意識形態是多方面的，有些方面是離階級利益很遠的，……假定說，階級性必然是那種有目的意識的鬥爭作用，那我便敢大膽地說，不是一切文學都是有階級性的。」

「洩露某一種意識形態，尚且不必是階級利益的擁護，更何況反映某一階級的生活！這兒所謂反映，即如鏡子反映人形，不過把這種生活照出來，如此而已。美的照出來是美，醜的照出來是醜，不掩飾醜，同時也不抹殺美，此之謂反映。這是與贊助某一階級的鬥爭毫無關係的。」——蘇汶作「第三種人」的出路

在這裏，就是說，雖然一切文藝都有階級性，但第一，文藝——至少其中的一部分能够脫離階級的任務，脫離牠的實踐——不做階級的武器的。第二反映生活是能够超階級的，能够脫離階級的鬥爭的。這樣，照蘇汶先生的解釋，則所謂階級性，依然是一個抽象的名詞，不過口頭上說說的（其實說也等於不說的）一句話罷了。

但是，階級性，主要地却表現在文藝作品（文藝批評亦如此）之階級的任務，之做階級鬥爭的武器的意義上。一般所說的「一切的文藝都不能離階級的（這種文藝只能在將來無階級的社會裏存在，）同時都不

能超利害的，又都是直接間接的做階級的鬥爭的武器」的理論，是文藝的歷史所證明了的……一切無黨派的文學，一切游移動搖的小資產階級的文學，一切「自由人」的文學，在客觀上也同樣的或者有利於這一階級，或者有利於那一階級，——客觀上是如此，正不必向作者自己願意不願意。又如「非政治主義」的文學，「為藝術而藝術」的文學，無黨派的文學，有時候是當作為了「某種政治目的」的一種政策而提倡的。

文學的階級性，以及對於階級的利益，首先是因為文學是階級的意識形態的反映。這是大家都明白的了。然而，第二，又正因為這表現在對於客觀的生活或眞理的認識或反映上的緣故，就是，文藝作品不僅單是反映着某一階級的意識形態，牠還要反映着客觀的現實，客觀的世界。然而這種的反映是根據着作者的意識形態，階級的世界觀的，到底要受着階級的限制的。（到現在為止，只有無產階級的世界觀——辯證法的唯物論，才能夠最接近客觀的眞理。）例如蘇汶先生所說的鏡子，到底不能是超階級的鏡子。在偉大的藝術家託爾斯太的鏡子中所照出的俄國的革命（請看伊里支的論文「作為俄國革命之鏡子的託爾斯太」一九〇八年斯作），到底和馬克斯主義者的鏡子所照出的革命有絕大的不同的；託爾斯太鏡子中所照出的俄國的生活，社會的虛偽，資本主義的榨取，政府的專制……以及農民的貧窮，痛苦及其反抗等等（卽伊里支的託爾斯太的偉大的方面）是到底和馬克斯主義者的鏡子所照出的有絕大的不同的。這就是說，像託爾斯太那樣偉大的熱烈的眞理探求者，現實的忠實的反映者，也不能不受他的地主階級和農民階級的世界觀大大的限制了。又

如鬥爭期的新興資產階級的哲學家藝術家有很偉大的遺產這，就是那時的資產階級是鬥爭的前進的牠的世界觀使牠的哲學和藝術能够更接近客觀的眞理；而反動期的逆倒着歷史的發展行程的現在的資產階級的科學，哲學，以至藝術，實在是「沒有未來的」了。——這是第一。然而第二，現實的反映和眞理的探求，也完全是爲了階級的要求和利益的。現實的眞實的反映，客觀眞理的眞實的顯露，在新興期的資產階級和現在的無產階級，是鬥爭的必要的武器。尤其是無產階級，因爲作爲一個階級的無產階級，是處着特殊的歷史的地位，牠爲着人類的將來而鬥爭（馬尼柯夫斯基）一切的現實愈加眞實的宣露出來，則對於牠愈加有利，眞理愈加能顯露則愈加顯出牠是眞理的表現者的緣故。而現在的反動的資產階級，則蒙蔽現實，歪曲眞理，是他們的必要的鬥爭手段。又卽如託爾斯太，照出了一些眞實的現實，是「相應着農民想建立自由而同權的小農民共同社會的那種努力的」（伊里支）——

總之，文藝的階級性，決不能像蘇汶先生那樣的解釋。並且，照馬克斯主義者的解釋，則一切的文學，直接地間接地都是階級的鬥爭的武器，那意義是可以明白了罷。

但是，蘇汶先生還有許多的推論，同時也有對於我們的理論和工作的許多誤會，我現在再說明幾點：

第一，一切的文學，都是鬥爭的武器；但決不是祇有狹義的宣傳鼓動的文學，才是鬥爭的武器。有時候，倒是相反的，就是在宣傳鼓動的作品「作得不好」的時候。——淺薄的，「江湖十八訣」的，標語口號式的宣傳鼓

動的作品，決負不起偉大的鬥爭武器的任務，而非狹義的宣傳鼓動文學，牠越能眞實地全面地反映了現實，越能把握住客觀的眞理，則牠越是偉大的鬥爭的武器。因此，蘇汶先生以爲武器的文學即等於狹義的宣傳鼓動文學，是不正確的推論。同時，蘇汶先生以爲我們既否定了文藝作用的「組織生活」「創造生活」的定義了，還講什麼武器的藝術，那不過是「用盡平生氣力只舉起了一個空心的紙燈籠」罷了，——這也是不對的。文藝自然只能夠或一程度（相當程度）地影響生活，影響現實，幫助着生活和現實的變革。如此，已夠是偉大的武器了。（易嘉提出了文藝作用的「影響生活」的定義，但還需要具體的說明，例如文藝的組織羣衆（並非「組織生活」）是具體的强大作用之一。）

第二，重複的說，要眞實地全面地反映現實，把握客觀的眞理，在現在則只有站在無產階級的階級立場上才能做到。所以，在無產階級的作家，首先要有堅定的階級的立場，和伊里支所說的堅定的黨派的立場；因爲如上所說，無產階級是處着特殊的歷史的地位，爲着無階級的人類社會而鬥爭。在牠的前進運動中集中着社會全體的歷史的前進運動，在自己的「主觀的，」「階級的，」「黨派的，」利害之中表現着運動全體的利害；在自己的「主觀的，」「階級的，」「黨派的」認識之中表現着客觀的眞理（馬尼柯夫斯基）。所以蘇汶先生對於蘇聯的無產階級之有階級的道德觀，藝術觀，認爲「和資產階級如出一軌」云云的誹議，實在是由於蘇汶先生不了解無產階級是一個特殊的階級，只有牠是眞的爲着無階級的人類社會而奮鬥的，而牠是越能站

在階級的黨派的立場上，則越能抓住客觀的眞理，越能和全體人類社會的利害合致的緣故。

第三，蘇汶先生說道：「這些不敢冒充爲無產階級的作品，却未必一定是擁護資產階級的作品。反之，牠們縱然在意識上還有許多舊時代的特徵，但多少總是傾向於無產階級的；即使這一點傾向都看不出，那麼至少可說是中立的。然而在左翼文壇看來，中立却並不存在，他們差不多把所有非無產階級的文學，都認爲是擁護資產階級的文學了。」（「第三種人」的出路）

這裏正是我們要說到的問題。這可見階級性的表現和作用是關係很複雜的。首先，我們要承認所有非無產階級的文學，未必都就是資產階級的文學的，蘇汶先生的話是對的；而且我們不能否認我們——左翼的批評家往往犯着機械論的（理論上）和左傾宗派主義的（策略上）錯誤。因爲在我們的面前，有着小資產階級的文學以及革命的小資產階級文學的存在。文藝的階級性及其作用，尤其在階級鬥爭的劇烈時期的作爲中間階級的文學上，即非無產階級的文學，亦非資產階級的文學，主要地是小資產階級的文學上，是關係特別的複雜的。這種作品有革命的要素，有反革命的要素，而眞的中立實際上是不能有的；所以牠們依然或者有利於資產階級，或者有利於無產階級。所以所有非無產階級的文學，也就未必都是反資產階級的文學——何況因爲支配階級的意識形態的長久的支配，作家也最容易成爲支配階級的思想上的俘虜；何況在那種一面也露骨或不露骨的反無產階級的所謂反資產階級的作家。（例如無政府主義者，虛無主義者等等。）

第四、藝術價值的問題，這裏需要說到，而且蘇汶先生也提起的。首先，根據上面所說，則藝術價值不是獨立的存在，而是政治的，社會的價值，是可明白的了。藝術價值就不能和政治的價值並立起來；歸根結蒂，牠是一個政治的價值。然而正和一切的政治行動價值是客觀的存在一樣，藝術價值是客觀的存在；也正和評價政治不能根據庸俗的目前功利主義或相對主義的觀點一樣，不能依據目前主義的功利觀或相對主義的觀點（所謂「彼一時也此一時也」的觀點即是一例）來評價藝術。

蘇汶先生認爲藝術價值是獨立的，並且藝術一爲政治服務則必定損害藝術的價值，於是斤斤於藝術價值的人都要脫離政治而自由；這是由於蘇汶先生不了解藝術行動是政治行動所決定的，同時對於政治行動的評價就先沒有正確的概念的緣故。蘇汶先生，以及一切遠避「政治臭味」的人，以爲政治祇是目前主義的功利主義的，藝術則永久的，超目前功利的。然而我們能夠否認人類歷史上的一切階級的政治革命，對於無產階級和人類的意義與價值嗎？我們能夠否認「巴黎公社」及「十月革命」對於無產階級和人類的意義與價值嗎？所有這些政治行動都是客觀的偉大的價值。所有這些政治行動都是爲着當時的目前，又是爲着將來的。而一切在歷史上開倒車的，反動階級的政治行動，則不但不能構成客觀的價值，並且成爲歷史上的罪惡而遺留。一切時代的一切階級的藝術行動不過是直接間接地由當時的政治行動所決定的東西；牠的客觀價值的構成，就看牠幫助了那當時的爲現在同時也爲將來的政治行動多少，把當時的客觀現實反映了多少，客觀

的眞理把握住了多少而決定的；但幫助開倒車的反動的政治，歪曲客觀的現實和眞理的藝術，則固然演了反動階級的任務，却一般地沒有價值的，也要成爲罪惡而遺留的。無產階級要批判的地承繼歷史上的一切藝術的遺產，就因爲歷史上有着有客觀價值的寶貴的東西——即多少反映了當時的現實和客觀眞理的東西的緣故。無產階級的文藝批評要指出一切過去的和現在的作品的價值，也要說明作者所生活的時代與其階級的限制是否障礙着客觀眞理在藝術上的反映，以及障礙了多少，作者的意識形態或世界觀是否使他歪曲現實，以及歪曲了多少（古川莊一郎）；有時候，還特別要勸藝術家脫離那毒害了他的那反動的政治，但並非勸他離政治而自由，却引他去和那會給他的藝術以生氣的政治接近。

其次，據上所說，則藝術價值也就不能分爲「內容的價值」和「形式的價值」來說。因爲藝術作品的形式和內容是不可分離的一體，而且兩者的階級性也是不能不統一着的。如果爲研究便利而把形式和內容分開來說，則在任何具體的作品上都會發見作者的思想感情創造着形式——即內容的形成時就已形成了形式的基礎的部分，而形式的修飾的加工的部分同時也就是對於內容的修飾和加工的這事實；並且從這事實也就可知兩者是相互影響，以及形式本身也包含着思想感情和心理的要素了。自然，如果勉强地把形式和內容分開來說，有時候也會發見形式和內容的矛盾，例如會發見內容和形式牽制的作品，或所謂形式有餘而內容不足的作品，也會發見內容是這一階級的要素多而形式却多屬於那一階級的要素的作品，然而這不外或

者說明作者的藝術的才能的不充份或未成熟，或者說明作者的思想感情本身的矛盾和複雜性，同時在這種作品發生客觀的效果——構成客觀價值的時候，兩者也早已不得不作爲一個統一的東西而被認識了。所以在評價作品的時候，如日本古川莊一郎所說，只說些「內容是好，形式却壞」或「形式倒還好，內容却反動極了，」或「內容是無產階級的，形式是小資產階級的或資產階級的」等等的話，實在是沒有什麼意思的。但是，我們不是不可以注意和研究作品的形式與內容的矛盾的現象，不過那是用來說明作者的矛盾的一個例子，而並非可以把形式和內容分開來評價的。

然而蘇汶先生又彷彿有着形式有獨自價值的意見，並且在他對於連環圖畫和歐化文學的形式的意見上，就彷彿形式不僅有獨自價值，並且是獨自發展，又彷彿是決定的東西了。所以他就不能了解：某種簡單的內容可以自動的批判的地擇取某種簡單的形式，造成某種簡單的藝術，以供給簡單的讀者；並且在這裏內容可以爭取支配的地位，時時的影響形式，而逐漸達到較高級的藝術。同時蘇汶先生用了藝術貴族主義的眼光來看，也就當然不能了解：簡單的藝術，只要是強有力的簡單的藝術，能够感動多數的簡單的大衆讀者，也就構成了牠應當有的藝術價值。實際上，如西洋的壁畫和版畫的發展歷史所證明（請參看魯迅的「連環圖畫辯護」，文學月報第四期，後收集於南腔北調集。）如連環圖畫之類是可能發展爲較高級的藝術，成爲將來有民族特色的國際藝術的。並且一切大衆藝術的價值是到底不能抹殺的。至於連環圖畫之類，那正不必說，不過是我們

列為大衆藝術的創造的許多途徑中的一條罷了，我們是更主張學習西歐的如報告文學，朗誦詩等等的大衆文學的。尤其沒有反對對於一切更發展的更高級的形式的學習。

（3）「第三種文學」的出路

據以上所說，蘇汶先生的意見和理論是我們完全不能同意的。但我們相信我們若客觀地誠實地指出蘇汶先生的對現實的態度，指出他在文藝問題上的理論的錯誤，總多少會引起蘇汶先生及和他同抱負的作家們的注意的罷。首先我們認為蘇汶先生們對於政治，對於現實的態度就需要有多少的變更，其次，對於自己的工作和我們的工作的態度及觀點，也就當然要有更正了。

在這裏，再重複地說一遍，蘇汶先生們反對地主資產階級及其文學，是我們所確信的，因為在現在，一個有良心的藝術家，還能夠不厭棄憎惡壓迫者殺人者的罪惡的政治及其文學的麼？然而我們也要指出來，而且已經指出來：他們只是消極地反對，無實效的反對，而要使他們的反對成為有實效，首先需要轉變對於羣衆的態度，拋棄鄙棄羣衆的觀念，多去理解一些羣衆的革命的鬥爭和運動，而把自己的力量加入到羣衆裏面去。討論到所謂「第三種文學」的出路問題的時候，這就是首先要說到的問題。

據上所說，第三種文學，如果像蘇汶先生現在所表現似的傾向，乃是要超階級鬥爭的，超政治的文學；更具體的明白的說，要在地主資產階級反革命文學和普羅革命文學之間或之外存在的超革命也超反革命的文

學，那麼這種文學實際上也早已不是眞的中立的眞的第三種文學。因爲這樣的文學及其理論，實際上，客觀上，往往仍舊幫助着地主資產階級的，是我們上面已經說過了；所以，問題並不在於我們拒絕中立，而是在於牠在客觀上並非中立，在於這樣的第三種文學，以及做這樣的第三種人，並非蘇汶先生的作家們（「作者之羣」）的出路。但是第三種文學，如果是「反對舊時代，反對舊社會」雖不是取着無產階級的立場但決非反革命的文學，那麼，這種文學也早已對於革命有利，早已並非中立，不必立着第三種文學的名稱了。而這才是目前放在一般作家們（「作家之羣」）的面前的正當的路。這樣，他們要眞的跑上這樣的路，則改變他們對於政治的現在的那種態度，拋棄鄙棄羣衆的觀念，改正對於文藝理論的一些錯誤的理解，是必要的了。

放在我們面前的，至少做我們的注意的中心的，應該是革命的和有革命意義的小資產階級文學的問題。卽一切寫實的，能够多多少少暴露着社會的眞實的現象，尤其是地主資產階級的腐爛崩潰帝國主義的侵略壓迫的眞相，小資產階級的沒落動搖分化的現象等等的文學。在現在，小資產階級文學中，實際上也只有這種文學能够是有生命的東西，能够構成客觀的價值，因爲那種實際上仍舊幫助反動勢力的文學，則牠不能暴露社會的客觀的現實，並且要歪曲了客觀的眞理，是明明白白的，而此外一停留在社會生活的表面上的淺薄的，什麼也沒有觸到的小資產階級文學，也到底不能引起人們的注意了。我們認爲蘇汶先生的「第三種文學」的眞的出路，是這一種革命的，多少有些革命的意義的，多少能够反映現在社會的眞實的現實的文學。他們不需要

和普羅革命文學對立起來，而應當和普羅革命文學聯合起來的。這個，以及我們「左翼文壇」的左傾宗派主義的錯誤的糾正，是這次論爭所能得到，應當得到的有實際意義的結論吧。

第三章 大衆文藝問題及語文改革運動

一 序說

由於五四時代的「文學革命」的「反文言文的不澈底」和「白話文不與口語接近，」由於以後白話文的文言化和歐化的結果，白話文早已成爲少數知識階級所能懂能用的語文——新文言，不但與全國十分之八不識字的羣衆沒有關係，卽在識字者的大多數也有很難和牠接近的情勢了。

我們對於中國的「文學革命」工作，假使可以勉强分做內容和形式兩方面來說，那麼，由反封建的文學思想起，經過資產階級的「爲人生」「爲藝術」思想的輸入，以至「革命文學」和「無產階級文學」思想的發展，可以說是屬於「思想內容」方面的不斷的演進，而五四時代所提倡起的「文字形式」——白話文的新文言，也就不得不有所變革。所以，遠在一九二八年「革命文學」

論爭的當時，大家已經不滿意於白話了：成仿吾說，『我們遠落在時代的後面；我們在以一個將被奧伏赫變的階級爲主體，以牠的意德沃羅基爲內容，創製一種非驢非馬的「中間的」語體，發揮小資產階級的惡劣的根性。……我們要努力獲得階級意識，我們要使我們的媒質接近農工大衆的用語，我們要以農工大衆爲我們的對象。』（從文學革命到革命文學）這可以說是「大衆語」意識的萌芽。茅盾說：

『什麼是我們革命文藝的讀者對象？或許有人要說：被壓迫的勞苦羣衆。是的，我很願意我很希望，被壓迫的勞苦羣衆「能夠」做革命文藝的讀者對象。但是事實上怎樣？請恕我又要說不中聽的話了：事實上是你對勞苦羣衆呼籲說「這是爲你們而作」的作品，勞苦羣衆並不能讀，不但不能讀，卽使你朗誦給他們聽，他們還是不了解。他們有他們眞心欣賞的「文藝讀物」，便是灘簧小調花鼓戲等一類你所視爲含有毒質的東西。說是因此須得更努力作些新東西來給他們嗎？理由何嘗不正確，但事實總是事實，他們還是不能懂得你的話，你的太歐化或是太文言化的白話。如果先要使他們聽得懂，惟有用方言來寫小說，編戲曲，但不幸「方言文學」是極

難的工作，目下倘正有人嘗試。所以結果仍的「爲勞苦羣衆而作」的新文學，是只有「不勞苦」的小資產階級知識分子來閱讀了。」——從帖嶺到東京

這不僅是「大衆文藝」的先聲，而且要解決「方言文學」的「極難」問題，已顯示出「拉丁化」的必要了。

魯迅在一九三〇年對於「文藝的大衆化」也表示過這樣的意見：

「所以在現下的教育不平等的社會裏，仍當有種種難易不同的文藝，以應各種程度的讀者之需。不過應該多有大衆設想的作家，竭力來作淺顯易解的作品，使大家能懂，愛看，以擠掉一些陳腐的勞什子。但那文字的程度，恐怕也只能到唱本那樣。

因爲現在是使大衆能鑒賞文藝的時代的準備，所以我想，只能如此。

倘若此刻就要全部大衆化，只是空談。大多數人不識字；明下通行的白話文，也非大家能懂的文章；言語又不統一，若用方言，許多字是寫不出的，即使用別字代出，也只爲一處地方人所懂，

閱讀的範圍反而收小了。

總之，多作或一程度的大衆化的文藝，這固然是現今的急務。若是大規模的設施，就必須政治之力的幫助，一條腿是走不成路的，許多動聽的話，不過文人的聊以自慰能了。」

——集外集拾遺：文藝的大衆化。

這在沒有「拉丁化」的辦法以前，爲解決大衆的「文藝讀物」問題着想，固然是不錯的；即在有「拉丁化」的辦法以後，如仍從事於方塊字的大衆文藝的製作，也是很切實的意見。

而系統地提出了「大衆文藝的問題」，具體的討論到「大衆文藝用什麼話寫？」的，是一九三二年「文藝創作自由問題」論辯的當時，宋陽和止敬二人所提出來的意見。並且，爲着反對文言化和歐化的白話文，爲着繼續完成五四「文學革命」的語文改革的任務，宋陽主張有「新的文學革命」運動的必要。

這次討論「用什麼話寫？」的結果：止敬是仍主張用「現在通行的白話」的，因爲他覺得：「即使在一地的新興階級有其「普通話」，而在全國却沒有。宋陽先生所描寫得活龍活現的「眞正的

現代中國話」何嘗眞正存在。』「然則努力發展土話文學如何?——用固有漢字來拼土話的音,既然不行,用注音字母或國語羅馬字也有不便。——這一難關未打通以前,土話文學暫時只好不論。」而宋陽則以爲:「全國範圍的普通話」已在「形成的過程」中,已「在產生出來,」『先要根據現在這種不完備的沒有完全形成的中國的普通話(可是眞正是人活能夠說得出來的話)造成一種比文言更優美的文字。雖然這種普通白話用漢文寫着仍舊是一種「糊弄局兒」然而這種眞正白話,——活人說得出來的話,很容易用羅馬字母拼音而廢除漢字。』「中國的普通話,上海話,廣東話,福建話……(方言區域和普通話的口音標準等等還要詳細的調查研究下去)將來一定要採用羅馬字母而廢除漢字,變成新的中國文,上海文,廣東文——」二人的結論都在顯示着「拉丁化」的必要。

一九三二年關於「大衆文藝用什麼話寫」的討論,到這裏就告了終結,沒有繼續發展。而「拉丁化」運動,倒是在一九三四年的「文言復興與反對復古」「反對白話」和「提倡大衆語」這一系列的鬥爭中所得的果實;給中國的語文改革運動以新的局面,是「中國語文的新生」『和提倡文言文的開倒車相反,是目前的大衆語文的提倡,但也還沒有碰到根本的問題;中國等於並沒有

文字。待到拉丁化的提議出現，這才抓住了解決問題的緊要關鍵。』（魯迅一九三四年作中國語文的新生——見且介亭雜文。）

二 新的文學革命

文學月報創刊號（一九三二年七月）登載了宋陽的大衆文藝的問題的一篇文章，他在第一節裏說明了「革命的大衆文藝問題是在於發動新興階級領導之下的文化革命和文學革命」的意義之後，在第二節裏就提出了「用什麼話寫」的問題，他說：

『五四之後，從「文學革命」發展到「革命文學」，這是前進的鬥爭。但是，幾幾乎正是革命文學的營壘裏面，特別的忽視文學革命的繼續和完成。於是乎造成一種風氣，完全不顧口頭上的中國言語的習慣，而採用許多古文文法，歐洲的文法，日本的文法，常常亂七八糟的夾雜着許多文言的字眼和句子，寫成一種讀不出來的所謂白話；即使讀得出來，也是聽不懂的所謂白話。固然，有些著名的文學家，他們自己寫的作品，寬泛些講起來，是能夠寫出眞正的白話的。但是，自從一九二四五年之後，誰也沒有再特別注意的提出文學革命的問題。一

切「新文藝」方面的作品和論文，尤其是翻譯，都在隨便的寫着那種新式的文言（所謂白話）一點兒也沒有受着什麼懲罰。革命文學方面是這樣地，在資產階級方面當然更不必說了。反動派只會利用這種革命隊伍之中的弱點，來打擊革命文學的發展。「幸災樂禍的」表示他們的文章寫得童話一樣的「順」，而革命文學寫得「天書一樣的難懂。」其實，這些「通順的」文學家正是現在的第一號的「林琴南。」

因此，大衆文藝的問題，首先要從繼續完成文學革命這一方面去開始。大衆文藝應當用什麼話來寫，雖然不是最重要的問題，却是一切問題的先決問題。

現在中國文字的情形：是同時存在着許多種不同的文字：（一）是古文的文言（四六電報等等）；（二）是梁啓超式的文言（法律，公文等等）；（三）是五四式的所謂白話；（四）是舊小說式的白話。中國的漢字已經是十惡不赦的混蛋而野蠻的文字了，再加上這樣複雜的互相之間顯然有分別的許多種文法，這叫三萬萬幾千萬的漢族民衆怎麼能够眞正識字讀書？這差不多是絕對不可能的事。……

新的文學革命，不但要繼續肅清文言的餘孽，推翻所謂白話的新文言，而且要嚴重的反對舊小說式的白話，「反對現在的一切種種林琴南」是我們的新的口號。這就要一切都用現代中國活人的白話來寫，尤其是新興階級的話來寫。新興階級不比一般「鄉下人」的農民，「鄉下人」的言語是原始的，偏僻的，而新興階級，在五方雜處的大都市裏面，在現代化的工廠裏面，他們的言語事實上已經在產生着一種中國的普通話（不

是官僚的所謂國語）牠容納許多地方的土話，消磨各種土話的偏僻性質，並且接受外國的字眼，創造着現代的政治技術科學藝術等等的新的術語。這種大都市裏各省人用來互相談話演講說書的普通話，才是眞正的現代中國話，這和知識分子的新文言不同。新文言的杜撰新的字眼，抄襲歐洲日本的文法，僅僅只根據於書本上的文言的文法習慣，甚至於違反中國文法的一切習慣。而新興階級普通話的發展生長，接受外國字眼，以至於外國句法——卻是根據於中國人口頭上說話的文法習慣的。總之，一切寫的東西都應當拿「讀出來可以聽得懂」做標準，而且一定要是活人的話。

至於革命的大衆文藝，尤其應當從運用最淺近的新興階級的普通話開始。這裏，應當預防可能的錯誤——就是盲目的模仿舊小說式的白話——我們決不當容許這種投降政策，所謂「最淺近的普通話」是最廣大的民衆有聽得懂的可能的白話，而並不是舊小說式的白話。這是要新興階級的先進份子，領導着一般勞動民衆去創造新的豐富的現代中國話。有必要的時候，還應當用某些地方的土話來寫，將來也許需要建立特殊的廣東話，福建話等等。』

宋陽這篇文章發表之後，文學月報第二期上就有止敬發表了一篇問題中的大衆文藝，對「用什麼話寫？」的問題提出了不同的意見。他說：

「宋陽先生說得很明白，「他所謂眞正的現代中國話」不是知識分子的藍靑官話，（他指這爲官僚的所謂國話）而是五方雜處的大都市裏現代化的工廠內工人們所使用的「普通話」……根據這調查的結果，可以看出幾個要點（也不妨說是原則）即五方雜處的大都市的上海工人雖然各省人都有，然而他們「通用語」的趨勢都是「上海土白化」這是一。又各工人區域每因其何省人佔最多數而發生了以該多數人省份的土語爲主的「通用語」這是二。上海土白因而一天一天增加新的單字，新的句法這是三。上海各省工人所用的方言，除能移植少數單字到上海土白內，就很少獨立發展成新「普通話」的可能，反之，上海土白倒能影響他們，使改其原來鄉音，從而產生一到「半上海白」使得上海白一天一天在變化中；這是四。

現在我們可以補充宋陽先生忽略的一點，即五方雜處的大都市如上海的新興階級的普通話，還是一種上海白做骨子的「南方話」。這原因是「各省人」之流入上海工人社會畢竟是逐漸的，……所以居於主位的上海本地話常居主位。上海以外的大都市中亦有同樣的情形。例如天津，漢口，廣州。因此，即使在一地的新興階級有其「普通話」而在全國却沒有。宋陽先生所描寫得活龍活現的「眞正的現代中國話」何嘗眞正存在。新興階級中並無此全國範圍的「中國話」！——

我以爲土話的大衆文藝比之宋陽先生所謂「眞正現代中國話」的大衆文藝，可能性更大因此，宋陽先

生以爲無可懷疑的結論——大衆文藝要用「眞正現代中國話」——我則因爲（一）事實上未有眞正現代「中國話」，（二）宋陽先生心目中的「眞正現代中國話」還不够文學描寫上的使用：我因此二點而認爲「用什麼話」一問題依然存在，依然要繼續討論。

然則努力發展土話文學如何？這一點，誰都贊成，可是誰都覺得有許多困難，非一時可以克服。最大的困難是沒有記錄土話的符號——正確而又簡便的符號。……用固有的漢字來拚土話的音，既然不行，用注音字母或國語羅馬字也有未便。這一難關未曾打通以前，土話文學暫時只好不論。

在目前，我以爲到底還不能不用通行的「白話」——宋陽先生所謂「新文言」。現在通行的「白話」尙不至於像宋陽先生所說的那樣罪孽深重無可救藥；而且也不是完全讀不出來聽不懂，我在上面已經說過了。宋陽先生挑取了最極端的「文言」以駡倒全體，不能使人心服。只要從事創作的人多下工夫修煉，肅淸歐化的句法，日本化的句法，以及一些抽象的不常見於口頭的名詞，還有文言裏的形容詞和動詞等等，或者還不至於讀出來聽不懂。而作家要辦到此層，一定不能躲在書房裏用工夫；他必須和各種南腔北調的人多多接觸，先使他自己的嘴巴練好。

止敬要求作家「多下工夫修鍊，」宋陽「以爲一定要一個自覺的革命的鬥爭，領導羣衆起來

為着活人的言語而鬥爭。」分別是在於發動一個攻擊「新文言和死白話」的運動，還是不要。而止敬也並不主張一定要保存「新文言」裏面的說不出來聽不懂的文言成份在改革語文的具體辦法上，和宋陽的意見並不是絕對相反的；原則的分別是在於止敬不覺得肅清文言餘孽應當是一個羣衆的革命運動，而宋陽則極力主張有發動「新的文學革命」的必要。所以宋陽在文學月報三期上發表的再論大衆文藝答止敬裏所提出的對於這「新的文學革命」的具體的系統的意見，幾幾乎完全是以後一九三四年「大衆語」和「拉丁化」運動的初步方案：

「中國的文學革命沒有完成，而需要第二次的文學革命。——這是我的見解。而止敬先生認為「不能不仍舊用新文言」，不必管舊小說的白話還佔着統治地位，——這是根本認爲沒有新的文學革命的必要。

關於這部分的說明，尤其重要。而且這不僅僅是大衆文藝的問題，而是一般的文化革命的問題。我在第一篇文章裏就屢次說明：「一切東西都應當用現代中國活人的白話來寫」，而大衆文藝僅僅是其中的一部分。現在，我們在這一篇文章裏，再來特別着重的說明「一切寫的東西」的文字上的革命的必要。

第一，現在中國的出版界，尤其是所謂新青的出版界，從著作，翻譯，直到雜誌報章，的確是一種新文言佔着

統治的地位。所謂統治的地位，就是說：除開新文言式的白話文以外，還有些別的，例如舊文言，例如少數好的作家的眞正白話文，不過不是「統治者」。舊文言至少在新書的出版界裏已經不佔着統治的地位，雖然有些科學教科書，報紙的社論等等還用着文言。而眞正的白話文又還是少數的少數。止敬先生也說：「誠然很多讀不出來聽不懂的作品。」文藝界尙且如此，其餘的更不必說。我所以在大衆文藝的問題，特別着重的提出這個一般的文學革命的問題，就因爲總算文藝界裏還發現一些「眞正白話文」——文藝界主要是用文字做工的一些「工程師」，所以很自然的他們首先創造出眞正的白話文，正因爲這個緣故，所以文藝界更加要多負些文學革命的任務。我所着重的，就是一些先進的作家不要只顧自己寫得出眞正白話文，而且要發動一個社會上的運動——去推翻新文言的統治，使那些多數的隨隨便便亂寫新式文言的作家和一切刊物，受到民衆方面的「輿論的懲尉」，像當年的林琴南等類的「威權」一樣。

止敬先生說：「新文言——肅清歐化的句法，日本化的句法，以及一些抽象的不常見於口頭的名詞，還有文言裏的形容詞等等，或者還不至於讀出來聽不懂。」其實，新文言要經過這一番手術之後，牠就不成其爲新文言了。讀出來而聽得懂——的確像個現在中國人的人話——那就成了中國的眞正白話文了。現在止敬先生也說「何嘗沒有可讀可聽而懂的作品」（我在第一篇文章裏就說過的）——這正足以證明新的文學革命的可能已經發現。

第二，但是，大多數的科學政治論文（我說的是「地面上的」）大多數的新式文藝作品，是用的一種新式文言的假白話，這種文字在質量上，已經和中國活人說得出來的話是不同的東西。因爲沒有自覺的文學革命的運動，所以好些比較好的作家，也馬馬虎虎的跟着亂寫。——我所謂的新文言，就是隨便亂用不必要的文言的虛字眼——口頭上說不出來的許多字眼，有時候還有稀奇古怪的漢字的拚湊。這樣，這種文字的本身就剝奪了羣衆了解的可能。羣衆要去學會運用這種文字，就一定要在自己的口頭言語的文法之外，（或者學習普通話的文法之外）再去費了五六年工夫學習漢文文言的文法。所以我說新文言在這一點上是和舊文言相同的，牠是一種「階級的文字」。這種文字根本沒有改用羅馬字母的可能。而中國的普通話，上海話，廣東話，福建話——（方言區域和普通話的口音標準等等，還要詳細的調查研究下去）將來一定要採用羅馬字母而廢除漢字，變成新的中國文，上海文，廣東文……。現在新式文言的假白話的「威權」，正是新中國的偉大的文字改革的障礙。所以「新的文學革命」的發動，現在已經有萬分的必要。

第三，中國的大多數的識字的羣衆之中，却還有一種「死的白話」——舊小說的白話佔着統治地位。這種文字也是所謂「文人」寫的，寫給羣衆看的。所以現在的（不僅是水滸等等幾部傑出的舊小說，而是一般使用着的）舊式白話是很雜亂的，同樣夾雜着惡劣的文言。我們說牠是「死的白話」，自然只是相對的意思。這些「死的白話」僅僅因爲歷史的惰性律的緣故，是多數識字的羣衆所讀慣的。這種死白話，還佔着統治地

位。有意識的自覺的發動羣衆起來反對這種文字，指出這種文字已經不是口頭上說的話，指出這種文字不是羣衆自己的言語：羣衆要學習文字的時候，不要學這種死白話文，而要學「新興階級的普通話」以及當地主要的方言文的寫法。同時，他們用不着再去學習新式文言的假白話。這種「新的文學革命」的必要是顯然的。而止敬先生指出來：羣衆之中已經會有一部分人「十分的不懂」舊小說的白話，那只是更加證明這種革命的可能。

第四，「新的文學革命」的對象，是新式文言的假白話和舊小說的死白話。而「新的文學革命」的目的，是創造出勞動民衆自己的文學的言語。中國現在的形勢，以及將來發展的趨勢，——需要一種各省人共同的普通中國話的白話文。在口音方面，自然不會立刻統一的，——我們反對強迫的統一國語運動——可是，在寫出來的文字方面，相當的是一致的。這所謂普通話，簡單而具體的說：就是上海工人不寫「啥物事」而寫「什麼」等等，雖然他讀起來的口音不一定像北平人那麼捲着舌頭（那才是現在官僚所規定的國語）可是，他已經是用的普通話。自然，這種工人和自己本鄉人說話的時候，用不着這種普通話。可是，我原是說的「各省人用來互相談話演講等等的普通話」難道上海的工人一定要用上海話寫東西拿去給江西農民看嗎？現在的眞正白話文，難道不是寫的這一種普通話？我那第一篇文章的問題，本來只是用什麼話寫，所以我的答案是：根據這種已經在產生着的新興階級的普通話，而且幫助牠的發展，用來寫一切東西。止敬先生的調查，說上海各

工廠有三種形式的普通話都是南方話又說沒有全國範圍的普通話。他所說的三種形式的上海普通話，只是證明全國範圍的普通話形式的過程，還只發展到一個初步的階段。而同時，却也證明着這種普通話是在產生出來。上海的新興階級固然是全國最先進的部分，可是，正因為這個緣故，他在領導全國範圍的大事業的時候，不會勉強各省的羣衆採用上海土話做基本的「上海普通話」（或者江南普通話），而自己能够逐漸的採用一般的普通話。所以，至少暫時先發展的是普通話的現代中國文的文藝，而不是現代上海文，或者江南文的文藝。總之，我把真正白話文叫做「根據新興階級的普通話寫出來的文字」，意思是在於（一）不是農民的原始的言語，而能够接受政治技術科學藝術等等的豐富的字眼；（二）也不是紳士等級的言語，不會盲目的抄襲歐洲日本的文法並只從古代漢文裏去找些看得懂而聽不懂的「象形字」來勉強應付現代化的生活；（三）並且不是用某一地方的土話勉强各省的民衆採用做國語，也不是偏僻的固定的「鄉下人」的言語，而是容易接受到地方的方言成集的言語。况且我所着重的是現在就用什麼話寫的問題。所以最主要的還是第一第二點。——

第五，總之，「新的文學革命」的綱領，是要繼續五四的文學革命，而澈底的完成牠的任務。這是要真正造成現代的中國文，——可以做幾萬萬人的工具，被幾萬萬人使用，使幾萬萬人都能够有學習藝術的可能。簡單而明瞭的：先要根據現在這種不完備的沒有完全形成的中國的普通話（可是真正是活人能够說得出來的

話，）造成一種比文言更優美的文字。雖然這種普通白話，用漢文寫着仍舊是一種「糊弄局兒」然而這種眞正白話——活人說得出來的話，很容易用羅馬字母拼音而廢除漢字。卽使南北口音不同，而要拼出互相不大一致的文字——一種中國普通話也許會變成幾種文字，可是互相之間的學習要比學習漢文容易十倍。況且普通話的中國文之外，還要根據各地方的情形造成各個區域的方言文，只要政治上文化上有這種必要。每一個地方的民衆至多只要在自己本地的方言文之外，再學會普通話的中國文，他就有文化生活的最低限度的工具。這要比依賴漢字制度的新式文言輕鬆得多。而一般的科學技術藝術，以及方言文學的發展，就可以得到極大的可能，羣衆可以得到最大限度的接近文化生活，參加文化生活的機會——

至於方言文學用的文字，那就只有用羅馬字母拼音之後才能夠澈底解決。我們在這一方面也是要努力去做的。』

三　文言——白話——大衆話

（A）文言文的「沈滓的泛起」

一九三四年的語文改革運動——卽由提倡「大衆語」到實行「拉丁化，」倒是發動於主張

「文言復興」的汪懋祖的一篇文章禁習文言與強令讀經。這篇文章發表之後不久就有吳研因在南京上海各報發表一篇長文辯駁汪的主張。於是「復興文言」與「擁護白話」的論戰就開始了。六月中旬，這論戰就擴大到了上海申報副刊「自由談」，中華日報副刊「動向」，大晚報副刊「火炬」，晨報副刊「晨曦」，以及其他各刊物都陸續發表了許多關於這個問題的文章。除「晨曦」之外，其他幾個副刊上面的文章大體都是站在反對「文言復興」和「擁護白話」的一面的。

六月十八日，陳子展在申報「自由談」上發表「文言——白話——大衆語」一文。首先提出「大衆語」問題。於是這個論戰就有了新的發展。——由「復興文言」與「擁護白話」的論戰進到了「大衆語運動」論戰的階段。陳先生說：

『其實文言白話的論戰早已分過勝負了，並不是林琴南章行嚴諸先生的文言文做得不好，他們趕不上古人；只因中國社會已經走到某種程度變革的路上基礎一動，舊文化全般動搖，文學革命只是其中的一種。這種大勢所趨，自然還有許多回環曲折，可是站在沒落下去的某方面，無論個人或他所屬的某一階層，雖然還能夠來幾次掙扎，最後的勝利却不會歸到他們的，儘管也得佩服他們的勇敢。』

『文言白話之爭既已表過不提，現在我們以爲要提出的是比白話更進一步提倡大衆語文學。這理由並不怎樣高深繁重，就極淺薄極簡單的說，十多年來的白話文，雖然比較文言的東西是要和大衆接近些兒，可是事實上告訴我們，這個顯然還不夠。目前的白話文學只是知識分子一個階層的東西，還不是普遍的大衆所需要的。再添上一句簡單的話說，只因這種白話還不是大衆的語言，從前爲了要補救文言的許多缺陷，不能不提倡白話，現在爲了要糾正白話文學的許多缺點，不能不提倡大衆語。』

陳子展提出了「大衆語」問題後，接着，陳望道，胡愈之，傅東華，魯迅（用其他筆名）都陸續在「自由談」上發表了關於「大衆語」問題的文章。另一方面，中華日報副刊「動向」，大晚報副刊「火炬」以及新生週刊，新語林半月刊等，都先後發表了關於這問題的文章。於是「大衆語運動」就很廣泛的發展開去。而「復興文言」的聲音反被壓下去了，既沒有掀起一個大運動，也沒有引起文化界的較久的注意，固然我們「也得佩服他們的勇敢。」因爲他們的理由不過如此：

（一）文言的優點：——

(1)『白話僅爲人類交際之物，無與於學術思想之研究。故自有生以來，既有白話矣，逮人羣進化，不得不更造文言。——至文言之制作大都依據白話。白話是原料，文言是原料製成之器具，此又古聖人開物成務必經之事。從來大文學家皆就已成之器，加以改良，使適於時地之用，斷無舍成器而用原料之理。』（許夢因作告白話派青年）

(2)『救亡莫先於教育，教育莫急於文言，——學者須知如此，則治學方有其利器，從前失此器，故所治一無所成，今復尋得之，則一切學術，皆不難迎刃而解。』（許夢因作文言復興之自然性與必然性）

(3)『試問民國以上有歷史價值之書，若者可藉白話通之？無論古今中外，白話是平面的，無及於立體，是現在的，不能貫徹過去與未來。惟文言則空間時間，無往不宜，此不待智者而知也。則青年之不學寡識，猶可謂非不習文言之咎耶？』（許夢因作告白話派青年）

(4)『文言便於敍事，說理，議論，應用，而壯烈之節，激昂之氣，尤有資於文言，若以白話表之，則易失之狂暴，無所載節，』（汪懋祖作禁習文言與強令讀經）

(5)『文言爲口語之符號，所謂一字傳神，最能描寫文言之便利。——草寫「如之何」三字，時間需一秒半，草寫「怎麼樣」三字需七秒半。時間相差六秒。文言之省便，毋待嘵嘵；乃必舍輕便之利器，用粗笨之工具，吾不知

其何說也』（禁習文言與强令讀經）

（6）『學習文言固較尋常語言稍難，但其努力之程度，決不如吳先生所言之甚也，而應用上之省力，則閱者作者以及印工皆較經濟，若用耳不用目，固無須文言，若須用目則文言尙矣。因文言爲語體之縮寫，語言注重音節，而文言於音義之外，何有形可察，例如說「這一個學生或是那一個學生」，文言只須「此生或彼生」即已明瞭，其省力爲何如？此僅就工具言之，已無待辯論。』（汪懋祖作中小學文言運動）

但是，魯迅卽以「此生或彼生」的例子來證明文言文的不行了：

『「此生或彼生。」

現在這樣寫出五個字來，問問讀者是什麼意思？

倘使在申報上，見過汪懋祖先生的文章，——那就也許能夠想到，這就是「這一個學生或是那一個學生」的意思。

否則，那回答恐怕就要遲疑。因爲這五個字，至少還可以有兩種解釋：一，這一個秀才或是那一個秀才（生員）；二，這一世或是未來的別一世。

文言比起白話來，有時的確字數少，然而那意義也比較的含糊。我們看文言文，往往不但不能增益我們的智識，並且須伎我們已有的知識，給牠注解，補足。待到翻成精密的白話之後，這才算是懂得了。如果一經就用白話，即使多寫了幾個字，但對於讀者，「其省力爲何如？」

我就用主張文言的汪懋祖先生所舉的文言的例子，證明了文言的不中用了。』——（花邊文學）

（二）白話的劣點：——

（1）『其奉行惟謹之白話，實質猶全係外國的而非中國的。其體勢構造，每非一般識字讀書之中國人所能領會，可領會者，大都外國假面具社會主義之宣傳，無一事一理及於實用科學，或爲本國所有者。彼固不信中國街可爲一世界上獨立自由之國家，即自視亦幾非中國之人，此種思想，生心害政，遂形成今日之中國。』（許夢因作告白話派青年）

（2）『青年因長久講習語體，潛移默化，而耽好所謂時代作品，即平易之古文，涵正當之思想，每摒棄不觀，獨於現代文藝之詭譎，刻畫，與新奇刺激，多孜孜不釋手，——其結果則習爲浪漫，爲纖巧刻薄，馴至甘墮於浪流的生

活」（禁習文言與强令讀經）

（3）「現代語體文，乃新文化運動之產品，而其運動之意義，在於發揮個人主義，毀滅禮教，打倒權威，暗示鬥爭，今則變本加厲，徒求感情之奔放，無復理智之制馭，青年浸淫日永，則必有更新奇之作品，方得讀之而快意。若禮義廉恥，忠孝仁愛之說，彼等且視若土苴，不足以發興趣而解煩悶。孟子洪水猛獸之說，觀於今而益信。」（禁習文言與强令讀經）

一九三四年要「復興文言」者的這些道理，並沒有跳出十幾年前的林琴南、梅光迪、胡先驌、章士釗等所說的範圍，而要比起這前輩和後輩的「復古」「衛道」者的學問與文章來真是小巫見大巫，一代不如一代了！十幾年來的中國社會文化的進化，不但沒有使「復古」者的本領有所進步，反而使他們也不得不沾染一些「實質猶全係外國的」的「白話」的毒了：在他們的前輩章士釗等的文章裏所決不會出現的白話的字句，他們也顧不得許多似的就「白話是平面的，——是現在的」「實質全係外國的而非中國的」起來。我想，這原因，不是因為這些後輩的「低能」，就是由於文言的確已「不中用」而非改用白話不可；二者是必居其一的。

所以，這次的「文言復興」不過像魯迅所說的——「沈滓的泛起：」

『在這「國難聲中，」恰如用棍子攪了一下停滯多年的池塘，各種古的沉滓，新的沉滓，就都翻着筋斗漂上來，在水面上轉一個身，來趁勢顯示自己的存在了。——也因爲趁勢，泛起來就格外省力。但因爲泛起來的是沉滓，沉滓又究竟不過是沉滓，所以因此一泛，他們的本相倒越加分明，而最後的運命，也還是仍舊沉下去。』

——一九三一年作沈滓的泛起（二心集）

（B）「白話文」與「大衆語」

一九三四年的「大衆語運動，」顯然是一九三二年宋陽的意見的具體的實行，我們由兩方面的理論上是可以看得出來的。因此「大衆語」運動是必然要反對「白話文」的，——但也有人主張「不必反對白話文。」這兩種相反的主張就構成了這次語文改革運動的主要內容的一部，我們必得說一說。

但在未說這「大衆語」和「白話文」的關係問題以前，先得看一看「大衆語運動」底意義，

和「大衆語」底性質是怎樣的

(一)「大衆語運動」底意義——

(1)大衆語運動是把語言運動推進到一個新的階段的——『我們必須首先承認陳(子展)先生等提出的大衆語問題,在文學運動的現階段,是非常正確和切要的。文學的「大衆化」,在目前已成為文學創作者和讀者大衆們一致的要求。要表現大衆生活,只有用大衆自己的語言方得達到成功;也可以說,在大衆的實生活中,已孕育着大衆語言的成長,只待我們採用。這不僅不是重複五四的舊賬,而是把語言運動推進到一個新的階段,加強牠自身的任務。』(申報讀書問答「怎樣建設大衆文學」)

(2)大衆語運動是反文言文鬥爭的正確的發展——『文言文復活運動是封建復古潮流中當然有的現象,對於這一運動的鬥爭,當然而且必然是反封建復古運動底一翼。——「大衆語」問題底的提出,表示了這個問題得到了正確的發展。這意思並不是說由一個問題發展到了另一個問題,而是指出:這是一個運動的兩面。認淸了封建復古運動中文言復活運動的本質,就一定會達到建設「大衆語」的結論;只有大衆語問題得到了具體的解決和實踐的效果以後,反文言文的鬥爭才能夠爭取實質上的勝利。』(高荒作由反對文言文到建設大衆語)

(3)大衆語運動是澈底反對「士大夫文字底復活」的鬥爭——『語言文字的改革，是和社會的改革有着密切關係的。五四時代的提倡白話文，是當時新興資產階級對封建階級的文化上的進攻。——可是中國的資產階級在文化上不能完成這種任務，——於是這運動的第二步沒有向前走，一部分走到歐化文字的道上，成功了一種高等華人的「買辦文字。」一部分又回頭鑽進封建殘餘巢穴，形成舊小說式的白話。這樣白話文便逐漸變成和文言文一樣不適合大衆的一種新八股了！時至今日，封建的勢力死灰復燃，士大夫之流——很多是當年的戰士，已經福至名來，換過一副嘴臉，把白話文弄成爲「士大夫的文字」——提倡「死人的白話」——語錄體，把言語文字回轉到幾百年前的時代去，這些都是「士大夫文字」的復活，和誦經唸佛的復古是一樣的。這種蛆蟲的活現，這種新殭屍的叫喊，在這正須努力着文藝大衆化的進程中的現代，實應加以嚴肅的斥摘，而對於「白話文」問題之須再提出——大衆的白話文，也是必須的事。』（佛朗作大衆語文問題）

(4)大衆需要自己的語言——『中國的語言，一向就和大衆離得很遠，古老的文言，固然不必說；就是經過一番革命來的白話，現在亦與大衆沒有什麼關係，早已變成所謂新文言了。現在的大衆是不能不要自己的語言的。……目前突然有一種文言復活的趨勢，過去曾經和牠決過勝負的白話及其所有者早已失掉了戰鬥的作用，要克服牠只有由現在的大衆以自己的語言來完成。所以目前必須趕快建設起大衆底「大衆語」來。』

（任白戈作大衆語底建設問題）

（5）大衆語運動是滿足大衆的文化需要的一個長時期的鬥爭——『大衆語的建設，——決不能和某些人所想像的一樣只是看做到「文言復興運動」所起的一種「反動」，實在是應該認作爲滿足大衆的文化需要的一個長時期的鬥爭；把這鬥爭解釋爲白話文言的論戰固然不妥當，就是單從語文本身去認識這鬥爭的意義也是不够的。因爲大衆語運動，一方面是要破壞陳腐的語文形式與所寄託的社會意識，另一方面更要利用新的語文工具傳播進步的文化意識於大衆中間。所以這運動必然包含兩種主要任務：一種是爲大衆的教育而鬥爭，提高大衆的文化水準，即是使語文轉變爲大衆吸收知識發表意見的便利工具；再則是改造中國文化，掃除曚蔽羣衆的奴隸意識，帝國主義的文化影響，以及各種寄生的意識形態。跟着這兩個問題的澈底解決，也就聯帶解決了中國學術文化的發展問題』（陳心作大衆語運動的幾個問題）

（B）大衆語底性質——

（1）形式方面——陳子展說：『所謂大衆語，包括大衆說得出，聽得懂，看得明白的語言文字』（文言——白話——大衆語）陳望道補充說：『陳子展先生只提出說，聽，看三樣來做標準，我想是不够的，寫也一定要顧到。——總要不違背大衆說得出，聽得懂，寫得順手，看得明白的條件，才能說是大衆語』（關於大衆語文學的

建設）這是形式方面的特點。

（2）內容方面——胡愈之說：『大眾語應該解釋做代表大眾意識的語言』（關於大眾語文）陶知行說：『大眾語是代表大眾前進意識的話語；大眾文是代表大眾前進意識的文字。』他又補充說：『大眾語文適合大眾的程度，需要和意識時，在大眾本身所起的反應是「高興」，所以大眾語文是大眾高興說高興聽高興寫高興看的語言文字。』（大眾語文運動之路）聞心說：『大眾語——的主要源流就是現代活的大眾日常所通行的話語，唯有最能代表大眾的需要，吶喊，情緒，最能表現進步羣眾的意識的語文，才是真正的大眾語文。……所以大眾語必然是現代的，富有流動性的，而且必然是在形式和內容上一致，即在用語，寫法，思想上全都拋棄陳腐的屍骸的。』（大眾語運動的幾個問題）

（二）建設大眾語並不反對白話文——

（1）『白話文和大眾語並不矛盾，正相反，大眾語是從用白話文反對文言文的戰鬥中發展出來的大眾語是白話文的發展，是進步』。（王鋼作一支從斜刺裏射來的毒箭）『大眾語——是白話文的發展，難道離開白話文可以從半空中掉下來麼？』（王鋼作建設大眾語不應該放鬆了反對復古運動）

（2）『在五四時代提出的內容是民主主義和科學。白話文的發展就是在這樣的氛圍中產出來的，雖然當時並

沒有完成牠的任務就妥協了們，是白話文本身多少還有點是現代的——。並且牠這種形式還比較的精密在文法上還比較科學的並不如「讀書問答」上所說「大衆語愈漸成長，則豪紳買辦的白話愈顯出衰弱，愈露出它的反動性。」』（司馬疵作內容和形式）『五四運動所興起的白話，盡過很大的任務，是從反帝反封建出發的；至於社會發展的現階段的性質雖然和五四運動的性質不同，並沒有超出反帝反封建的範圍呵！那麼白話文還有着牠多少的進步性。雖然新興資產階級回頭去和封建攜手妥協了，是牠本身去妥協了，白話文還沒有完全被牠所葬送，進步的東西牠是沒法完全帶走的，牠只有設法使牠封建化。』（王鋼作再論建設大衆語並不反對白話文）『在將來的時候，比較科學一點的白話文，那種優良而又簡單的一部分一定可以批判地接收到手上而使牠更豐富起來，這才是所謂「大衆語是從白話文這基礎發展而來的」這才是所謂「奧伏赫變」』（司馬疵作爲大衆語問題批評答讀書問答暨覓瀚先生）

（3）『我們要知道白話文的反動性是在牠的內容，而不在牠的形式。何況大衆語是依據當前的大衆的要求，從「白話文」這個基礎發展出來的。所以大衆語決不能而且也不應該機械地和白話文對立。只在我們用什麼內容來用這種形式。』（司馬疵作內容與形式）

（4）『大家所要守護着的「白話文」和正在展開討論着的「大衆語」，實際上，封建這東西早已在那裏運用着了。現在的封建究竟比五四時代聰明，你以爲牠好像只是頑固地在那裏復興「文言文」反對「白話

文」和「大衆語」嗎？其實牠却同時不聲不響地穿着「白話文」和「大衆語」的花衣跑到大衆中去了。』（司馬疵作不要上當）『爲什麼封建都可利用，我們自己却要拋棄或者對立？這不是向敵人繳械麼？……還有什麼比束着手等帝國主義的刺刀和皮鞭打到我們的身上更痛苦，更切身而且更迫切的麼？只要可以把這種亡國殺身的大禍告訴大衆，可以喚醒大衆起來救國自救的，無論什麼形式都可以用，所以白話文我們絕對不能攻擊或放棄，牠的難懂或不够的地方，我們只有竭力地批判地去糾正，應用。』（司馬疵作內容和形式）

（5）『雖然白話文這種形式歐化氣太重，而且還夾雜一些「文言」，以致脫離了大部分的大衆；可是還有一部分大衆，比如學生，小市民，還能懂，還在牠的影響下。』（司馬疵作內容和形式）『白話文，大衆自然不大懂，可是一般進步的知識分子和小市民是懂得的。大家提出「大衆語」的問題，是爲了大衆，同時也喚醒這般進步的知識分子和小市民，要求他們到大衆中去實踐，共同來建設「大衆語」。可是在大衆語還沒有建設起來的時候，我們就不用「白話文」去和他們講話麼？要知道進步的知識分子和小市民在中國是佔一部分的數量的。況且中國是半殖民地，要領着他們起來發展民族反帝戰爭，「白話文」這一個有力的形式，我們決不能反對』（王鋼作再論建設大衆語並不反對白話文）

（6）「當自然我對「自由談」上傅東華先生和胡愈之先生說的認爲大衆語在「目前要話文合一是辦不到

的」這話，還不能完全同意。——我們要提出實踐的問題，眞正在大衆中去學習理解，要「辦」也未嘗辦不到，但是這只是可能性，還不是到了「現實性」的時候。——如果這麼乾乾脆脆地把白話文滅亡，而大衆語還沒有眞正建立起牠的基礎的時候，那麼我們也就乾乾脆脆地抄着手等待大衆語建設起來才寫文章麼？要知道「可能性」與「現實性」這兩點應該認淸楚的，大家所以要在這時期把建設大衆語這問題强調地提出來的意思，就因爲這種語言已經有着「可能性」，同時也就說明能澈底領導着凡是不甘心當亡國奴的民族反抗的就只有前進的勞苦大衆。」（王瀞作再論建設大衆語並不反對白話文）

（註）「譬如翻譯外國名著或作精密的科學論文，在目前不用白話文辦得到麼？然而我這並不是特別辯護或「追戀」白話文的意思；正相反，倒是說明在大衆語還沒有眞正完全建立起來的時候，在「補助」的意義上，在社會的形式的多樣性的作用上，白話文決不能拋棄而有趕快糾正的必要。」（司馬疵作爲大衆語問題批評答讀書問答聲覺齋先生。）

（註）「關於大衆語的可能性與現實性一點，司馬疵先生的意見很有點不同，他認爲：在某種程度上，大衆的語言是正在消磨自己的難懂處，接受別人的比較普通的字眼，大衆的語言確是正在變化，形成發展着的。這問題要達到具體，實際，就只有靠我們自己在大衆中的實踐。——從大衆文學發展的鐵的事實證明，我們可以預測到大衆語這貨色，不久一定會眞正的出現；不但是不久而且已經正在出現。——

自然在目前話文合一還沒有辦到，可是我們如「要」去辦到也未嘗不可以辦到。——我以爲問題不是在目前辦得到或辦不到，而是看大家眞正地去在怎麼辦』（內容和形式）

（三）建設大衆語必須反對白話文——

（1）『五四運動所興起的白話，是那時新興資產階級要求民主政治的一種表現，在反封建上果然已盡過很大的任務，但因他們階級本身的缺陷，不能進一步幹個徹底。他們只在字面上「白」「不白」的兜圈，不敢深入到社會的底層去和大衆相聯繫，所以留了一條給「封建」復興的路。另一方面更因戰後國際帝國主義的加緊壓迫和其他的關係，反使他們遠離了大衆而回頭去和封建攜手妥洽了。在語文上也只將「之乎者焉」換了「的那呢嗎」的變相八股』（若生作建設大衆語文應有的認識）『白話文中正潛伏着封建意識的妖孽和含蓄帝國主義的毒素』（霓璐作大衆語問題批判）『隨着社會意識的演進與大衆的需要，我們須得來建設與提倡大衆語，向死了的「文言文」作戰，同時，也得向「洋八股」的白話文進攻！』（家爲作歷史固會重現的嗎？）

（2）『現在比之五四時代，雖然並沒有超出反帝反封建的範圍，但是社會發展的現階段的性質和五四時代的性質不同，所以反帝反封建的前衛，不應是白話文而是大衆語。因爲只有大衆才是眞正的反帝反封建者。』

（若生作爲建設大衆語文的問題）

（3）『司馬先生以爲「白話文的反動性是在牠的內容而不在牠的形式，」「只在我們用什麼內容來用這種形式，」司馬先生只知道形式的利用，但沒有想到有着「反動性」內容的白話文，足以影響牠形式的反動性而向正在萌芽的大衆語以迎頭的痛擊。』（莞爾作爲大衆語問題批評致司馬疵、王鋼及其他白話改良主義者們）「注意內容是對的，但因注意內容而完全忽視形式，於是連所謂內容也弄成神秘的東西，不能否認了目前大衆語運動，連自五四後整個語文運動的發展及成就也否認了，這是多麼嚴重的錯誤。」（申報「讀書問答」載爲大衆語問題答司馬疵先生）

（4）『五四下來的白話文只是爲了上層的資產階級與一般知識階級的所有物，而且牠那麼一下子就停下來，甚至早就回向「妥協」與「投降」的路上，而造成了一種全不能爲一般的大衆所能懂的，充滿了歐化氣與八股氣的「買辦文字」。正爲了這樣，所以在那特殊階級的統制與政策，和封建餘孽的喪心病狂的復古運動，正加速的漫佈與展開的時候，雖然已經是成了殭屍的「文言文」就不免想乘此復活起來。因此，在今日要「爲了大衆」進一步的建設起大衆語來就非反對這種「新八股」不可，把牠那種爲大衆們根本不能懂，也不能要的歐化氣與八股氣全數拋棄了，這樣來把牠的內容與形式澈底與伏赫變一下不可。』（家爲作關於批判與認識）「我們反對白話是爲了進一步反對古文爲了進一步保證獲取「言文一致」的

勝利。』（申報「讀書問答」載再談建設大衆語文學）

（5）『司馬先生以爲白話文雖然「脫離了大部分的大衆，可是還有一部分的大衆，比如學生，小市民還能懂，還在牠的影響下，」所以還要支持牠。但是司馬先生却遺忘了文言文也何嘗沒有牠一部分的羣衆呢？我們不能因爲牠們還有一部分的羣衆受牠的影響而去支持牠們，而放棄了對文言文和白話文的——意識的鬥爭。』（霓璐作爲大衆語問題批評致司馬疵王鋼及其他白話改良主義者們。）

（6）『這次大衆語言的運動中，蘊藏着社會機構的變革及其意識形態的反映作用。——這不是語言或文字上單純地變形，而是社會意識的變革反射在語言文字上的「文化革命」的行爲。所以大衆語運動決不是——單純的「反復古運動，」而是大衆爲了自己——的解放，要求着代表自己意識的語言和文字的解放鬥爭。』（霓璐作爲大衆語問題批評致司馬疵王鋼及其他白話改良主義者們）

（7）『白話並不是完全代表官僚買辦意識，誰都知道；而我們所要反對的却是那些代表官僚買辦意識的白話文，決不能——因爲牠五四的功績而囫圇吞棗地無批判地接受。——語言是跟着一切物質現象而不斷地變動發展的，新的成分愈漸生長起來，則舊的也愈衰落下去，我們的建設大衆語應該是批判地吸收它（指白話文）底新鮮的，前進的，而極力排斥它底陳舊的，腐化的。』（若生作爲建設大衆語文問題）

根據上面所舉兩方面的論據可以明白建設大衆語必須「揚棄」（奧伏赫變）白話文，吸收白話文中合乎大衆需要的部分，消滅不合乎大衆需要的部分——這基本的一點大家都是承認的，不過彼此的理解有點不同，所以引起了論爭。而高荒下面一段的意見大約是兩方面都可以同意的：

『文言文底勢力，一方面表現在它還沒有失掉的廣大的地盤（公文，信札，各種應酬文，報紙，——最重要的是學校國文作文等）上面，另一方面普通所謂白話文，在內容上形式上都是和文言文相通的白話文，是文言文最有力的友軍或後備勢力。……說白話文是買辦資產階級的東西，這顯然是一個不正確的估計。白話文固然有和買辦資產階級相通的一面，但也有和大衆相通的一面。在形勢上，白話文底基本的詞彙和語法也是勞苦大衆口語底基礎部份；在內容上，白話文現在創造了不少的進步的作品，是理論繙譯底唯一工具。我們不能把和大衆的生活需要結合着的白話文拋掉。大衆裏面的作家會把白話文裏面合乎大衆需要的部分提高，不合乎大衆需要的部分消滅，在實踐中將白話文「揚棄」。』

——由反對文言文到建設大衆語。

同時，文逸的意見也很值得注意：

「其實，既然承認：「建設」大衆語必須「揚棄」白話文，那麼在肯定大衆語底進行建設中，對白話文的繼續發展確實是含有「否定」的意義的；同一個時代同一個階層，決不會有兩種同樣適用的語文並存着。白話文自五四以至現在，有和大衆接觸的長久的歷史，必然會有許多接近大衆的成分；籠統地反對當然是錯誤的（卽反對者方面似乎也很少籠統地「反對」的意見）但是籠統地「不反對」或說只要「改善」或者「糾正」就够，顯然也是不對的；因爲白話文的缺陷（不能接近大衆）已經不是部分的「糾正」所能解決，這已是公認的事實，否則正無須提起「建設大衆語」只要「白話文大衆化」已經够了。「大衆語」是較白話文高一級（進步一級）的語文，當然不是與白話文同等而並存的——卽使是「糾正」了的白話文。目前（在大衆語沒有健全的建設起來以前）有條件的運用白話文（澈底肅清歐化文言化的語法，抵制地接收外來語，土語，方言的詞彙，極力地去適合大衆底需要）應當看做建設大衆語的過程的第一步——由白話文接近大衆的部分底量的增加進到質的轉變（轉變成大衆語）——決不能看做是推進白話文本身底「改善」或發展的手段。只有大衆語是適合大衆需要的唯一的語文，白話文底任何程度的「糾正」或「改善」都是不濟事的。（不能適合大衆需要的！——）

總之，在大衆語運動中，把「白話文」估價得過低（如說牠是完全有害的）或過高（如說牠有現代性進步性，或說牠是大衆語的唯一源泉）都是有害的。」

最後，我們再看看魯迅對於「大衆語」的意見：

「關於大衆語的問題，提出得眞是長久了；我是沒有研究的，所以一向沒有開過口。（編者按——據花邊文學所收集署名仲度的漢字和拉丁化和張沛的「大雪紛飛」均爲魯迅所作，所以這裏說「一向沒有開過口」大約是指沒有用「魯迅」筆名「開過口」，或者客氣的意思。其實他早已參加了這運動了。這篇文章以後，他又發表了門外文談，中國語文的新生，關於新文字，和論新文字，除末一篇外，均一九三四年所作，後集印於且介亭雜文。）但是現在的有些文章，覺得不少是「高論」，文章雖好，能說而不能行，一下子就消滅，而問題卻依然如故。

現在寫一點我的簡單的意見在這裏：

一、漢字和大衆，是勢不兩立的。

二、所以要推行大衆語文，必須用羅馬字拼音，（即拉丁化，現在有人分爲兩件事，我不懂是怎麼一回事。）（編者按——大約是因爲要和「國語羅馬字」分別的關係，所以雖然仍用羅

馬字拼音而叫「拉丁化」）而且要分爲多少區，每區又分爲小區，（譬如紹興一個地方，至少也得分爲四小區）寫作之初，純用其地的方言，但是人們是要前進的，那時原有方言一定不夠，就只好採用白話，歐字，甚而至於語法。但，在交通繁盛，言語混雜的地方，又有一種語文，是比較普通的東西，牠已經採用着新字彙，我想，這就是「大衆語」的雛形，牠的字法和語法，卽可以輸進窮鄉僻壤去。中國人是無論如何，在將來必有非通幾種中國語不可的運命的，這事情，由教育與交通，可以辦得到。

三、普及拉丁化，要在大衆自掌教育的時候。現在我們所辦得到的是：（甲）研究拉丁化法；（乙）試用廣東話之類，讀者較多的言語，做出東西來看；（丙）竭力將白話做得淺豁，使能懂的人增多；但精密的所謂「歐化」語文，仍應支持，因爲講話倘要精密，中國原有的語法是不夠的，而中國大衆的語文，也決不會永久含胡下去。譬如罷，反對歐化者所說的歐化，就不是中國固有的，有些新字眼，新語法，是會有非用不可的時候的。

四、在鄉僻處啓蒙的大衆語，固然應該純用方言，但一面仍然要改進。譬如「媽的」一句話罷，鄉下是有許多意義的，有時罵罵，有時佩服，有時讚歎，因爲他說不出別樣的話來。先驅者的任

務，是在給他們許多話，可以發表更明確的意思，同時也可以明白更精確的意義，如果也照樣的寫着「這媽的天氣眞是媽的，媽的再這樣，什麽都要媽的了。」那麽於大衆有什麽益處呢？

五、至於已有大衆語雛形的地方，我以爲大可以依此爲根據而加以改進，太僻的土語，是不必用的。例如上海叫「打」爲「喫生活」，可以用於上海人的對話，却不必特用於作者的敍事中，因爲說「打，」工人也一樣的能夠懂。有些人以爲如「像煞有介事」之類，已經通行，也是不確的話，北方人對於這句話的理解，和江蘇人是不一樣的，那感覺並不比「儼乎其然」切實。

語文和口語不能完全相同；講話的時候，可以夾許多「這個這個」「那個那個」之類，其實並無意義，到寫作時，爲了時間，紙張的經濟，意思的分明，就要分別删去的，所以文章一定應該比口語簡潔，然而明了，有些不同，並非文章的壞處。

所以現在能夠實行的，我以爲是（一）製定羅馬字拼音（趙元任等的「國語羅馬字」太繁，用不來的。）（二）做更淺顯的白話文，采用較普通的方言，姑且算是向大衆語去的作品，至於思想，那不消說，該是「進步」的；（三）仍要支持歐化文法，當作一種後備。

還有一層，是文言的保護者，現在也有打了大衆語的旗子的了，他一方面是立論極高，使大

衆語懸空，做不得；別一方面，藉此攻擊他當面的大敵——白話。這一點也須注意的。要不然，我們就會自己繳了自己的械。」

四　普通話——土話——拉丁化

——一九三四年八月二日答曹聚仁先生信（且介亭雜文）

（A）普通話問題

建設大衆語，究竟以「普通話」爲標準呢，還是「採用方言土話？」這在一九三二年，宋陽是主張「大衆文藝」應該採用「正在產生着」的五方雜處的大都市的「普通話」爲描寫的標準；止敬則要「努力發展土話文學」但是感覺「沒有記錄土話的符號」的困難的。宋陽就又更進一步的指出：「至於方言文學用的文字，那就只有用羅馬字母拼音之後才能夠徹底解決。」所以在當時已經可以看出一九三四年所討論的「普通話——土話——拉丁化」問題的雛形了。

這次首先提出「大衆語的標準」的問題的，是魏孟克，他說：

『……「現在中國普通話」是有普遍性的，牠是主要的流行在輪船，火車，碼頭，車站，客棧，飯舖，游藝場等處。工廠不過也受到影響，這是客籍的工人帶進去的，但因爲他們的生活不是流動的，久之就要和當地的語言同化。所謂普通話的因爲交通發達，各地人們往來日漸密切，要求交涉上的便利而產生的。所以牠的目的只在要人懂。牠不是容納各種土話，牠是竭力避免各種土話。牠在企圖每句話都能夠說得出，寫得出，每個字眼都找得出意義來。……自然，「現代中國普通話」還沒有達到完善之境地，有時還夾雜些所謂「南腔北調」（零碎的土話）但牠必定會隨着交通發達而進展，隨着社會意識的轉變而轉變。中國處在世界的狂潮之下，語言的統一當然不是久遠的事，那時統一的言語爲「現代中國普通話」轉變而成，大約也未必會錯。所以我想，採取有普遍性的「現代中國普通話」作爲建設大衆語文學的基準，是可以的。……』（普通話與大衆語）

『……現在的普通話雖已有統一性，但還沒有完成，沒有盡善；但，我們却不能不承認普通話已走上了成功的道路，已在完成的過程之中，我們決沒有等到中國的語言完全統一之後，再來建設大衆語的那樣的傻事的。我們現在建設大衆語應該是一面採取，一面創造，採取一般的大衆自己從實生活中建立起來的語言，創造與一般的大衆的實生活相連系的字彙。』（白話文，普通話和土語方言）

反對魏孟克的意見的是陳弈，他從各方面證明：「現在不單是全國到處的輪船，火車，客棧等地方，不會有一種統一的話，就是單獨的在一個都市裏也沒有這樣一種通行統一的話的。」（什麼是

「現代中國普通話」）這意見和止敬的差不多不過在宋陽和魏孟克也僅只說「現代中國普通話」是「在產生着」「在「形成的過程」」「沒有完成，沒有盡善」所以倘說這種「普通話」完全沒有一點存在，也是不合事實的。下面耳耶的話可以說是較為公平：

『現在並非已經有一種大衆在說着的全國通行的大衆語存在。雖然有比較普通的話，也不過是比較有作大衆語底基礎的資格，並非已經就是我們所要建設的大衆語了。這普通話的語彙很少，表現力表現方法都非常不充分，它需要大衆來充實。但是廣大的大衆說的還是土話，懂得最深的也還是土話。要大衆充實普通話，使普通話豐富起來，成為最普通有力的大衆話，還需要大衆的努力。』（大衆語跟土話）

魯迅則表示了這樣的意見：

『現在在碼頭上，公共機關中，大學校裏，確已有着一種好像普通話模樣的東西，大家說話，既非「國語」，又不是京話，各各帶着鄉音，鄉調，却又不是方言，即使說的喫力，聽的也吃力，然而總歸說得出，聽得懂。如果加以整理，幫牠發達，也是大衆語中的一支，說不定將來還簡直是主力。我說要在方言裏「加入新的去」，那「新的」的來源就在這地方。待到這一種出於自然，又加人工的話一普遍，我們的大衆語文就算大致統一了。』（門外文談）『要推行大衆語文，必須用羅馬字拼音，……寫作

之初，純用其地的方言，……但在交通繁盛，言語混雜的地方，又有一種語文，是比較普通的東西，牠已經採用着新字彙，我想這就是「大衆語」的雛形，牠的字彙和語法，即可以輸進窮鄉僻壤去。……在鄉僻處啓蒙的大衆語，固然應該純用方言，但一面仍然要改進。』（答曹聚仁先生信）

這已經指示出「普通話」和「方言土話」二者之與大衆語的關係並不矛盾了：採用方言土話，並加以充實改進；「整理」普通話，並「幫牠發達」——以達到建設大衆語的目的。

（B）方言土話的採用

關於魯迅說的「要推行大衆語文，……寫作之初，純用其地的方言。」的結論，在這之前，也曾有不同的意見：

主張採用方言土話的，耳耶是主要的一個，他說：

『自然，辦法是不止一種的，但辦法之一，應該是提倡用土話寫文章，掘發土話中的寶藏。如果把土話否定了，就是斷絕了充實普通話，使普通話成爲大衆語的一種動力。對土話的態度應該跟對文學遺產的態度一樣：批判地接受，合理的揚棄。』（大衆語跟土話）

對於採用方言土話表示反對的，主要的是佛朗魏孟克和霓璐三位。

佛朗說：『土話我始終認爲是保守的，含有封建意味的，它保持那地方固有的舊的辭詞。新的內容很難在這種舊的「話框子」裏適宜的表現，我們是要把新的內容去發展到舊形式，工具的破壞，現在却反而要保存固有的「話框子」，對於新興術語的提示，將會受到阻礙，而於文化落後的窮村僻壤，更加不適宜。』『我也承認有許多土話是已經逐漸成爲大衆話（大衆的普遍語自然不是憑空掉下來的）……』（再提出點意見）

魏孟克說：『土話是原始的，沒有進步性的語言。土話寫出來只讀得出聲音，找不出意義。（音義雙全的「土話」便是人人可懂，人人能說，不成其爲土話了）……』（普通話與大衆語）『各地的土語方言，……我們就是要採用，也必須嚴格的選擇。自然，我們做各地（農村）的文化工作，初步只好利用土語方言，但不可忘記了「鬥爭」我們是從這裏出發；無反動性，有普遍性的土語方言固然要採用，而有反動性，無普遍性的土語方言也要慢慢的消滅它。』（白話文，普通話和土話方言）

霓璐說『把土話提倡起來，那麼在語言極其複雜的中國，徒然增加了多種多樣互不了解的語言上的隔閡；因此，更容易使普通話混亂，更容易分散各地居民的文物聯繫，更難養成大衆的寫作（因爲土話不易寫成文字）也就更難建立起大衆語來。這樣，不但不能提高大衆的文化水準，反之，是愈加阻止了大衆文化水準的統一和向上性了。』（大衆話問題批判）『我們只有批判地接受土話中的語彙及其地方色彩，而不能提倡

土話』（同上）。

文逸綜括了這三人的意見下一結論道：

『這三位先生對土話底一般的性質及提倡土話的反作用底說明，都是對的；不過他們所反對的似乎都是無條件的採用土話或提倡土話，對於「土話中有一部分優良的成分」以及「大衆語可以批判地吸收牠的優良的成分」這一些意見，是並不反對，甚至同意的。實際，反對無條件地採用土話或提倡土話，而主張批判地接受土話的優良成分，由這裏漸漸地發展到統一的大衆話，這已經是大家共同的意見。所以，關於「普通話和方言土話」的問題，並沒有根本衝突的意見。如高荒先生所說：「一方面被以大衆的生活需要為基礎的文化鬥爭任務所規定，一方面被中國言語的分歧條件所規定，所謂「大衆語」一定不是一元的「國語」式的東西，而是各各以當地的大衆為對象的多元的發展。」（由反對文言文到建設大衆語）這意見是可以當作這個問題的結論的。』——語文論戰的現階段序

魯迅則又指出了「採用土話」和「土話拉丁化」的必要：

『在動向上，就已經有過三篇純用土話的文章，胡繩先生看了之後，卻以為還是非土話所寫的句子來得清楚。其實，只要下一番工夫，是無論用什麼土話寫，都可以懂得的。據我個人的經

驗，我們那裏的土話，和蘇州很不同，但一部海上花列傳，却教我「足不出戶」的懂了蘇白。先是不懂，硬着頭皮看下去，參照記事比較對話，後來就都懂了。自然，很困難。這困難的根，我以爲就在漢字。每一個方塊漢字，是都有牠的意義的，現在用牠來照樣的寫土話，有些是仍用本義的，有些却不過借音，於是我們看下去的時候，就得分析牠那幾個是用義，那幾個是借音，慣了不打緊，開手却非常吃力了。

例如胡繩先生所舉的例子，說「回到窩裏向罷」，也許會當作回到什麼狗「窩」裏去，反不如說「回到家裏去」的清楚。那一句的病根就在漢字的「窩」字，實際上，恐怕是不該這麼寫法的。我們那裏的鄉下人也叫「家裏」作 Uwao-li，讀書人去抄，也極容易寫成「窩裏」的，但我想，這 Uwao 其實是「屋下」兩音的拼合，而又訛了一點，決不能用「窩」字隨便來替代，如果只記下沒有別的意義的音，就什麼誤解也不會有了。

大衆語文的音數比文言和白話繁，如果還是用方塊字來寫，不但費腦力，也很費工夫，連紙墨都不經濟。爲了這方塊的帶病的遺產，我們的最大多數人，已經幾千年做了文盲來殉難了，中國也弄到這模樣，到別國已在人工造雨的時候，我們却還是拜蛇迎神。如果大家還要活下去，我

想是只好請漢字來做我們的犧牲了

現在只還有「書法拉丁化」的一條路。這和大衆語文是分不開的。也就是從讀書人首先試驗起，先介紹過字母，拼法，然後寫文章。開手是，像日本文那樣，只留一點名詞之類的漢字，而助詞，感歎詞，後來連形容詞，動詞也都用拉丁拼音寫，那麼，不但順眼，對於瞭解也容易得遠了。至於改作橫行，那是當然的事。

這就是現在馬上來實驗，我以爲也並不難。

不錯，漢字是古代傳下來的寶貝，但我們的祖先，比漢字還要古，所以我們更是古代傳下來的寶貝。爲漢字而犧牲我們，還是爲我們而犧牲漢字呢？這是只要還沒有喪心病狂的人，都能夠馬上回答的』

——漢字和拉丁化（花邊文學）

（C）拉丁化的實行

和由提倡白話文走到「國語羅馬字」「拼音一樣，（按「國語羅馬字」於一九二六年公布，一

九二八年再由大學院以國音字母第二式的名義正式頒行）這次由提倡大衆語也必須走到「拉丁化」拼音就是大衆語非用拼音的新文字來寫不可。換句話說，用拼音的方法把大衆的口頭語寫到紙上來，便是新文字，用新文字寫的文章才算大衆語文。

葉籟士在大衆語，土話，拉丁化一文裏，對於「拉丁化」提出了具體的材料和意見，他說：

『關於中國語言的拼音化，過去已經有了國語統一籌備會的「注音符號」（原名注音字母）和「國語羅馬字。」它們的最大缺點，就是都以北平話強迫作爲標準，而要學像這種「京腔」即在知識分子也是非常困難的。我們只要看自政府發表以來直到現在，可曾得到幾分效力？注音符號因爲不能忘情於方塊字，結果成了非驢非馬的怪物，而且不便書寫。至於國語羅馬字，因爲要嚴格區別四聲，拼法就變得非常煩雜難學。據說知識分子也須二三年才能學會，所以對於文盲大衆不用說是根本要不得的。在簡單易學上，在蘇聯華僑創製的「拉丁化中文」（創製者是旅俄華僑文化突擊隊領導下的「遠東邊疆拉丁化委員會」）就要強得多。「拉丁化」不但廢去四聲，而且聲母（子音）單獨也能發音，像漢字中「文字」兩字，國語羅馬字要拼作 Wentzyh，而拉丁化只作 Wenz。又如「世界」兩字，前者作 Shghjieh，後者作 Shgie，自然要簡易得多。蘇聯的華僑以山東人佔多數，所以「拉丁化」是以山東，河北，東北一帶北方話做標準的。牠的目的在於給該處大衆以一種筆頭語，並不是用來強迫全國用做普通話的。根據拉丁化委員會的意見，中國可分全國爲五——

六個方言區，而把各方言都拉丁化，以消滅各地的文盲。因此，「拉丁化」是非常值得我們的研究和參考的。我們特別注意的是牠不是學者書桌上的方案而是在伯力海參威一帶華僑中已是一個極廣泛的文盲大衆掃除運動了。』

魯迅也作了相似的介紹，並表示了他對於「專化呢，普通化呢？」的意見：

『這裏我們可以研究一下新的「拉丁化」法，每日國際文選裏有一小本「中國語書法之拉丁化」，世界第二年第六七號合刊附錄的一份言語科學，就都是介紹這東西的。價錢便宜，有心的人可以買來看看。牠只有二十八個字母，拼法也容易學。「人」就是 Rhen，「房子」就是 Fangz，「我吃果子」是 Wu ch goz，「他是工人」是 Tash gungrhen。現在在華僑裏實驗，見了成績的，還只是北方話。但我想，中國究竟還是講北方話——不是北京話——的人們多，將來如果眞有一種到處通行的大衆語，那主力也恐怕還是北方話吧。爲今之計，只要酌量增減一點，使牠合於各該地方所特有的音，也就可以用到無論什麼窮鄉僻壤去了。

那麼，只要認識二十八個字母，學一點拼法和寫法，除懶蟲和低能外，就誰都能夠寫得出，看

得懂了。況且牠還有一個好處，是寫得快，美國人說，時間就是金錢；但我想，時間就是性命。無端的空耗別人的時間，其實是無異於謀財害命的。

到了這裏，就又碰着了一個大問題：中國的言語，各處很不同，單給一個粗枝大葉的區別，就有北方話，江浙話，兩湖川貴話，福建話，廣東話這五種，而這五種中，還有小區別。現在用拉丁字來寫，寫普通話，還是寫土話呢？要寫普通話，人們不會；倘寫土話，別處的人們就看不懂，反而隔閡起來，不及全國通行的漢字了。這是一個大弊病！

我的意思是：在開首的啓蒙時期，各地方各寫牠的土話，用不到顧到和別地方意思不相通，當未用拉丁寫法之前，我們的不識字的人們，原沒有用漢字互通着聲氣，所以新添的壞處是一點也沒有的，倒有新的益處，至少是在同一語言的區域裏，可以彼此交換意見，吸收知識了——那當然，一面也得有人寫些有益的書。問題倒在這各處的大衆語文，將來究竟要牠專化呢，還是普通化？

方言土語裏，很有些意味深長的話，我們那裏叫「煉話」，用起來是很有意思的，恰如文言的用古典，聽者也覺得趣味津津。各就各處的方言，將語法和詞彙，更加提煉，使他們發達上去的，

就是專化。這於文學是很有益處的，牠可以作得比僅用泛泛的話頭的文章更加有意思，但專化又有專化的危險。……大衆，是有文學，要文學的，但決不該爲文學做犧牲，要不然，他的荒謬和爲了保存漢字要十分之八的中國人做文盲來殉難的活聖賢就並不兩樣。所以，我想，啓蒙時候用方言，但一面又要漸漸地加入普通的語法和詞彙去。先用固有的，是一地方的語文的大衆化，加入新的去，是全國的語文的大衆化。……

此後當然還要做。年深月久之後，語文更加一致，和「煉話」一樣好，比「古典」還要活的東西，也漸漸的形成，文學就更加精彩了。馬上是辦不到的。你們想，國粹家當作寶貝的漢字，不是化了三四千年工夫，這才有這麼一堆古怪成績麼？

至於開手要誰來做的問題，那不消說是覺悟的讀書人。……」

——門外文談（且介亭雜文）

這樣，拉丁化運動，就成了一個大的社會文化運動，引起了廣大的社會的注意。以後拉丁化的書報出版了許多。各地方言的方案，除最初的北方話方案以外，又增加上海話寗波話潮州話廈門話廣

州話……等。『根據上海話新文字方案實驗結果，平常人每天費一小時，只須半個月工夫，卽可寫新文字的信，看新文字的報，讀新文字的書。每人所化的，只要三分錢。義務教育培養一個小孩每年平均要化八塊九毛錢。民衆教育培養成一個成人要一塊八毛錢。倘若推行新文字，每人三分錢，連黃包車夫也出得起。所以就時間金錢兩方面來看，新文字是普及大衆教育的最經濟的文字工具。』這是蔡元培等五百餘人對於拉丁化新文字發表的意見。

反對「拉丁化」最力的是主張「國語羅馬字」的人們，這是由於「拉丁化」的簡單易學，是「青出於藍」，並已宣佈了「國語羅馬字」的死刑的緣故。「國語羅馬字」派反對「拉丁化」的最重要的理由，一是不辨四聲，二是採用方言會使中國文字分裂。「拉丁化」對於這兩個問題的答覆是這樣的：

一、四聲問題——『在制定注音符號的時候，所謂「平上去入」的四聲，是很重要的。因爲注音符號是跟漢字走的。漢字這種方塊兒，一字一音，同音字很多，不能不靠聲調的變化來分別，所以四聲非常重要。但到了拼音文字的階段，就有了「詞兒連寫」的原則，可以區別同音字，於是四聲的分別就不重要了。

詞兒連寫可以區別同音字，是因為中國語言的進化，由單音詞轉變到複音詞階段了。所以只要是按照口頭語寫下來，無論是什麼符號都用不着注明聲調，可以聽懂的。……所以拼音文字，可以不重視四聲的分別。

現在拉丁化新文字是不以分別四聲為原則的。但國語羅馬字則重視四聲的分別，每個音節都由拼法的變化上去分別四聲，如 a 音有 a ar aa ah 四種寫法；如同樣表示陽平，有在母音後加 r 的，有改 i 為 y 的，有改 u 為 w 的，有不變的，總而言之，這種條例十分麻煩，很不容易學習。

其實語言的發音上有高低輕重長短快慢的分別，這種分別因為各地的習慣不同，各人說話的神情態度不同，話裏頭的重心不同，並不嚴守着呆板的四聲的標準和範圍；我們不能在書面上給牠一個固定的符號。比方北方人不說入聲，江浙人不分上去，福建廣東人則有八聲九聲之多，現在要使他們一致的講四聲，結果是彼此都顧不着。

其所以恰好分作四聲，不多不少，是因為方塊字有四隻角，四聲各佔一個角；這並不是自然的聲調（劉復說：以標準四聲與自然四聲相比，真是差異太多，）而是文人的把戲。所以吳稚暉曾說：「四聲說穿了只是一部書（沈約詩韻）而已。」文人們過去藉了四聲的幫助，很便於做駢文，律詩，對聯之類。可見四聲完全是方塊字的附屬物。

不管四聲，並不是忘記了語言的聲調。不過聲調用不着表現在拼法裏面。即如英文，發音也有輕重清濁長

短的區別，那不是只能在字典裏面去查，不能從拼法上去尋的麼？

拉丁化新文字雖然不要四聲的分別，但對於少數同音字，認爲必須從形式上加以區別的，却也把拼法分別了，如：

賣 mai　那兒 nar　幾個 gigo　班子 banz

買 maai　哪兒？ naar？　幾個？ gigo？　板子 baanz』

二、採用方言會使中國文字分裂問題——『反對方言新文字的人說：新文字主張中國語言文字應當分裂，新文字的成功會使中國語言文字永遠不能統一。可是新文字運動者的回答，是站在中國語言的分裂的基礎上而去促進中國統一語的形成。他們認爲方言並不是固定不變的。

中國需要一種統一的民族語（統一的漢族語言），但過去因爲沒有拼音文字，那種方塊字是妨害語言統一的，就沒有辦文字來促進語言統一的可能。現在按照中國方言分佈的情形，劃分幾個音區，在每一音區中間製定一種標準的文字，先把這個音區裏所用的幾百種方言統一起來。將來再把這幾種標準新文字融合起來。促成統一的民族語。而這種統一的過程，是和交通經濟的統一配合起來的。

現在如果機械地用一處地方的方言，——例如北平話——去教全國人學習，那麼，大多數人，除少數上層社會分子外，都會沒法享受文字統一的利益。目前的地域的觀念，歧異的思想，主要地不由於語言不統一，而是

趨密切的過程中，各地的方言又在紙面上彼此接觸起來了，它們就會漸漸地走上統一的路。』

由於彼此不交通，經濟利害不一致；這種情形，單是用了一樣的語言文字，還是不能消滅的。但是在經濟連繫日趨密切的過程中，各地的方言又在紙面上彼此接觸起來了，它們就會漸漸地走上統一的路。』

——童振華著中國文字的演變

關於「國語羅馬字」和「拉丁化」的論爭，魯迅也表示了很好的意見，現在就引在這裏，作為本節的結論：

『漢字拉丁化的方法一出世，方塊字系的簡筆字和注音字母，都賽下去了；還在競爭的只有羅馬字拼音。這拼法的保守者用來打擊拉丁化字的最大的理由，是說它方法太簡單，有許多字很不容易分別。

這確是一個缺點。凡文字，倘若容易學，容易寫，常常是未必精密的。煩難的文字，固然不見得一定就精密，但要精密，却總不免比較的煩難。羅馬字拼音能顯四聲，拉丁化字不能顯，所以沒有「東」「董」之分，然而方塊字能顯「東」「棟」之分，羅馬字拼音却也不能顯。單拿能否細

別一兩個字來定新文字的優劣，是並不確當的。況且文字一用於組成文章，那意義就會明顯。雖是方塊字，倘若單取一兩個字，也往往難以確切的定出它的意義來。例如「日者」這兩個字，如果只是這兩個字，我們可以作「太陽這東西」解，可以作「近幾天」解，也可以作「占卜吉凶的人」解；又如「果然」大抵是「竟是」的意思，然而又是一種動物的名目，也可以作隆起的形容；就是一個「一」字，在孤立的時候，也不能決定它是數字「一二三」之「一」呢，還是動詞「四海一」之「一」。不過組織在句子裏，這疑難就消失了。所以取拉丁化的一兩個字，說它含胡，並不是正當的摘點。

主張羅馬字拼音和拉丁化者兩派的爭執，其實並不在精密和粗疏，却在那由來，也就是目的。羅馬字拼音者是以古來的方塊字為主，翻成羅馬字，使大家都來照這規矩寫，拉丁化者却以現在的方言為主，翻成拉丁字，這就是規矩。假使翻一部詩韻來作比賽，後者是賽不過的，然而要寫出活人的口語來，倒輕而易舉。這一點，就可補它的不精密的缺點而有餘了，何況後來還可以憑着實驗，逐漸補正呢。

易舉和難行，是改革者的兩大派。同時不滿於現狀，但打破現狀的手段却大不同：一是革新，

一是復古。同是革新，那手段也大不同：一是難行，一是易舉。這兩者有鬥爭。難行者的好幌子，一定是完全和精密，藉此來阻礙易舉者的進行，然而它本身，却因爲是虛懸的計畫，結果總並無成就：就是不行。

這不行，可又正是難行的改革者的慰籍，因爲它雖無改革之實，却有改革之名。有些改革者，是極愛談改革的，但真的改革到了身邊，却使他恐懼。惟有大談難行的改革，這才可以阻止易舉的改革的到來，就是竭力維持着現狀，一面大談其改革，算是在做他那完全的改革的事業。這和主張在牀上學會了浮水，然後再去游泳的方法，其實是一樣的。

拉丁化却沒有這空談的弊病，說得出，就寫得來，它和民衆是有聯繫的，不是研究室或書齋裏的清玩，是街頭巷尾的東西；它和舊文字的關係輕，但和人民的聯繫密，倘要大家能夠發表自己的意見，收穫切要的知識，除它以外，確沒有更簡易的文字了。

而且由只識拉丁化字的人們寫起創作來，才是中國文學的新生，才是現代中國的新文學，因爲他們是沒有中一點什麼莊子和文選之類的毒的。』

——論新文字（且介亭雜文二集）

雖然在一九三五年也還有「讀經」「存文，」但由封建勢力底實質上的沒落，只成了回光返照，時輪一轉，他們就消聲匿跡了。（在中國社會的「半封建性」還沒有袪除以前，「讀經」「存文」將永遠不斷的出現或存在的罷？但那不過是「回光，」是「殘喘，」也將永遠得不到社會上的廣大的注意！）我們只看見拉丁化運動的蓬勃的發展。

（本章三四兩節的一部分取材於語文論戰的現階段序）

第四章 「國防文學」和「民族革命戰爭的大衆文學」的口號之爭與魯迅逝世前後文藝界的大團結

一 文藝界「聯合戰線」與「國防文學」運動

（A）序說

一九三五年的「一二·九」和「一二·一六」北平學生兩次反華北傀儡政權與「自治運動」的流血鬥爭，掀起了普遍全國的救國運動的壯潮，使中華民族感覺到全民族聯合一致的救國陣線的建立是迫切的需要！上海文化界（大多數的文學者）先在北平學生兩次救國運動的同時發表了一個宣言，他們主張在民族國家的這個「生死存亡間不容髮的關頭」文化界應在民衆的前面「領導救國運動」。接着，十二月二十八日「上海文化界救國會」開成立會，又發表了第二次救國的宣言，是比上一個宣言更具體，更明澈的全民族聯合一致的救國呼聲。散沙般的文學界已經在「上海文化界救國會」的組織內，形成了初步的小規模的團結。

爲着適應這全民族救國聯合戰線運動，爲着響應陝北方面所主張的成立「國防政府」這政治上聯合戰線的號召，中國文藝界的「聲合發線」運動與「國防文學」運動就差不多同時開始了。

號召當時文藝界成立聯合戰線的口號。在最初並不就是「國防文學」一個，比較早些的還算是「民族自衛文學」：

『我們——文學活動者，首先是在上海——應該速行結合在「民族自衛」的旗下。形成「民族自衛的文學陣線，」不獨要打破從來的文人相輕的習氣，流派主義的圈子，個人主義的成見。而且要廣泛地團結整千的文學青年，整萬的讀者大衆在這一統一的陣線上，運用文學的各種武器。通俗小說，詩歌，戲劇，雜文與散文，尤其是一般的通俗文，努力擴大民族自衛運動深入到全國大衆中去！』

——王夢野作民族自衛運動與民族自衛文學

胡洛在國防文學的建立裏也說：『我們說的「國防文學，」實在就是民族的自衞文學。正如我們需要民族的自衞戰爭一樣我們也需要民族的自衞文學——國防文學。』

然而，因爲「國防文學」這口號是配合着「國防政府」的號召的，於是前進文藝界的一部分人就「抓到這一面旗幟」（魯迅語）提倡起來了。並且因此「嘁嘁嚓嚓」（魯迅語）的反對在不久以後由另一部分人提出的「民族革命戰爭的大衆文學」的口號，表現了行幫色彩或宗派主義爭正統的「口號之爭，」由此形成了「中國文藝家協會」和並無正式組織而發表了「中國文藝工作者宣言」的另一部分人的對立。這樣一樣，原意是在號召文藝界的聯合的，首先在前進的文藝界就招致了分裂；誠如吉爾波丁所說：「一切宗派主義不可避免的會招致和現時的政治的任務的隔離。」雖然這一次的「口號之爭」在文藝理論上也並非徒勞；同時在，魯迅逝世目文藝界新舊各派作家（有包天笑、周瘦鵑、謝冰心、豐子愷、魯迅、郭沫若、傅東華、鄭振鐸、林語堂、洪深、沈起予……等）共同發表的「文藝界同人爲團結禦侮與言論自由宣言，」以及全面抗戰發動以後（一九二八年三月二十七日）在武漢成立的「中華全國文藝界抗敵協會，」也都可以說是這次論爭所打下的基礎。

以下是「國防文學」論者對於國防文學各方面的主張：

（B）國防文學的現實基礎

「國防文學」發生的社會政治原因，上面已經說了一點。自一九三五年末華北問題發生以後，所引起的中國國家民族的空前危機和社會政治各方面關係的變動，不但與「五九」「五四」「五卅」各時代不同，就是「九一八」發生以後的四年「國難期間」的情形也還不能相比。對於這一現實情勢的認識，是國防文學論者們最正確的見解，是他們用以反「機械論」者的唯一根據，也是他們反「民族革命戰爭的大衆文學」的主要的表面上的理由。其實後者對於現實的認識是和他們差不多的，這我們在後面可以看見，現在先看看他們的認識罷：

「很顯然的自從「九一八」以來，敵人的侵略，是一天天的加緊它併吞了東北，又佔據了華北，現在正在進窺華南和華中，預備一鼓氣滅亡整個中國。這種把我國從半殖民地變成完全殖民地的推移，是目前政治形勢的基本特點。這一個特點不但在政治上是個有歷史意義的新時期，使所有不願當亡國奴的人聯合起來，關

展神聖的民族戰爭，而且也很快的反映到文化界來。文藝界雖則比較的落後一點，但也早已展開了關於聯合戰線的熱烈的討論，提出了製作適應這個非常時期的國防文學的號召，而且已經籌備了實際團結文藝界的組織。（編者按——此即指以後在六月七日成立的「中國文藝家協會」）參加這次討論和文藝界組織的分子，比起以前幾次運動來，實在是要複雜得多的；可是他們卻有一個共同的目標，那就是在文學領域內進行救亡的工作。』

——何家槐作文藝界聯合問題我見。

『從華北事變以後，中國的形勢起了一個新的基本的變化。遠東帝國主義併吞了整個華北，又在準備併吞全中國，亡國的危懼把一切不願做亡國奴和賣國賊的中國人逼上了一條唯一的道路，就是一致向侵略者展開神聖的民族革命戰爭。全民族救亡的統一戰線正以巨大的規模伸展到一切的領域內去，文學藝術的領域自然也不能例外。國防文學就是配合目前這個形勢而提出的一個文學上的口號。它要號召一切站在民族戰線上的作家，不問他們所屬的階層，他們的思想和流派，都來創造抗敵救國的藝術作品，把文學上反帝反封建的運動集中到抗敵反漢奸的總流。』

——周揚作現階段的文學。

『國防文學是作家關係間的標識，茅盾先生所引用的郭沫若先生的這句話，我完全同意，而且認為這是極精當的見解。本來，「國防文學」的提出並不祇是依據於抗敵救亡的現實，而同時也依據於急遽變化的整個社會關係和力量的對比。絕大多數作家的傾向於民族解放的鬥爭，使一切作家間的關係起了一個大的變動，元來因為思想派別不同而互相離異的作家，現在都可能團結在一個共同目標之下了，這就需要有一個重新排列（Realignment）需要有一個統一的文學上的口號。「國防文學」首先就是在這個意義之下提出來的。因為「規定口號的意義的不是那口號的作者的企圖，而是國家的一切社會層的相互關係。」（伊里奇）從這樣的關係上去解釋「國防文學」的口號無疑地是正當的。』

——周揚作與茅盾先生論國防文學的口號。

『新的形勢是在於民族危機的加緊，半殖民地的中國已經就要被東方帝國主義者全殖民地化了。殖民地化的企圖，自然不是從今日開始的，我們可以回溯到九一八，不，還可以回溯得更早一點，說在田中內閣所造成的濟南慘案時代就已經發端了。這就是說，從七八年前起，在中國已開始了被殖民地化的過程，這過程是到最近一年才更加深刻化起來的。這深刻化是不是引起了新的特質呢？引起了的。現在的民族危機已經發生了

新的特質，也因此才有新的形勢。有人以為九一八以來的中國只看見整個的殖民地化的過程，只看見殖民地化的程度上或數量上的增加，而忽視了最近[illegible]的[illegible]的[illegible]的變化，這是不對的。所謂新的特質，一句話，就是民族的危難已到了最後的生死關頭，在這以前，敵人的殖民地化的企圖還只是部分部分的實現，而現在却逼到了這樣一個地步：它逼着中國或是抗戰，或是整個的國家整個的民族全都被敵人吞下。

更具體地說，這新的形勢包含着以下幾點：

第一，敵人是集中一切軍事，外交，經濟，文化各方面力量來對中國作全面的侵略，侵略的魔手幾乎沒有一個角落裏不伸張到，也就是幾乎沒有一個角落裏的中國人不感到侵略的威脅。

第二，駐軍的增加，走私的擴大，以及其他新的毒辣的侵略方式，使那些甚至於想做漢奸或想做王道順民過太平日子的人也感到了威脅，使許許多多的[illegible]的人都漸漸地感到抗爭的需要。

第三，因為敵人的侵略已經到了要全滅中國的地步，在全國各黨派各階層的前面顯現成一個最危險的大敵，不先克服了這個大敵，大家都同歸於盡。因此除了極少數甘心做漢奸的人外，相互間的紛爭，都覺得要設法和緩下來，共同聯合一致，對付最大的敵人。這就是抗日聯合戰線發生的基礎，也是新形勢中最重要的東西。』

——艾思奇作新的形勢和文學的任務。

「很顯然地，中國目前的現實是比以前任何階段都附有特徵的：第一，各帝國主義在中國的勢力失掉了平衡，既不能造成像八國聯軍時代那樣一個聯合掠奪和瓜分的局面，亦不能造成像奉直戰爭時代那樣一個對立支配和宰割的局面，事實上，我們的鄰邦便獨自直接用飛機和大砲來併吞中國了。結果，整個的江山已經被吞去了半壁，全國的人民都將隨着領土與主權的全部地喪失而馬上陷於亡國奴的境地。第二，軍閥與買辦從新結了水火不滅的魔鬼同盟，採取了一切卑汚無恥的手段，以竭盡其拍賣和摧殘之能事，他們毫無忌憚地將一切不願做漢奸和亡國奴的人們驅於敵對的地位。不但不及義和團時代的腐朽官僚之有肝胆，甚至連祖先所遺留下來的一點狹義的愛國觀念都被清洗罄盡。公然屠殺愛國民衆，恬然奉行敵國命令，不久將要使大中華民國變成一個在憲法上訂下一條「救國有罪，通敵有功」的明文的國家。第三，一般的民衆已經很廣大的聯合起來了。他們既不像義和團那樣以一般的洋人爲仇敵，只激憤地從事於搗毀和打殺他們；亦不像五四時代的知識階級那樣只知道打倒賣國的官僚，反對政府的賣國外交，在五卅以後的大革命的時代中，雖然已經很明確的高呼着打倒帝國主義與軍閥了，而且也是實行的聯合戰線，但在當時的任務却只限於廢除一切不平等條約，取消各帝國主義的在華特權。現在，這一個聯合戰線，不只是它自身的內容與形式都和以前不同，而主要地是在它的任務更比以前重大。它的任務，便是直接用武力收回已往喪失的土地，抵禦一切新來的侵

略，驅逐所有在華的敵軍出境，完成堅實嚴密的國防。

歸結起來說，目前所顯現於現實中的各階層的互相關係與具體實踐已經轉變成了這樣：在一切的對立當中，賣國的漢奸與救國的民衆是最大的對立；在一切的鬥爭當中，全民衆的抗敵救國和掃除漢奸是最大的鬥爭。』

——任白戈作現階段的文學問題。

（C）國防文學的內容

國防文學的內容是什麼和什麼是國防文學呢？國防文學論者對於這一方面的解釋，是他們自以為和「民族革命戰爭的大衆文學」不同的地方。其實二者在這一方面又是差不多的，現在我們先看看國防文學論者是怎樣的主張：

「在我們提起國防文學時，我們應當心漢奸們的曲解。國防文學不是黷武主義的文學，也不是奴隸的國防文學。我們歌頌的戰爭，是反帝反漢奸的戰爭，而不是那殘酷的反進化的屠殺。一個意大利作家，他可以歌頌阿比西尼亞的反抗，但是他竟像皮藍得婁般歌頌意大利的侵略戰爭，他便是個黷武主義的奴隸作家。同樣，國

防文學不是侵略主義的文學，每個作家都得認清自己的使命，我們的使命在謀民族的解放。凡反對，阻礙或曲解國防文學的都是我們的敵人！

國防文學具有着怎樣的內容呢？國防文學的內容一定是反帝，反漢奸，反封建的，在反帝的過程中，一定要反對漢奸。漢奸與帝國主義是不可分離的，不打倒漢奸，我們便無法去打倒帝國主義。……實在說來，題材是廣闊的，許多有意義的題材等着我們的作家來採用：義勇軍的抗爭，農民的怒潮，塞內外的民族英雄，學生運動的悲壯事實，幾年的反帝運動；另外，我們還需要暴露的作品，暴露漢奸的醜態，暴露帝國主義的殘酷，民族資本的衰殘，農民的痛苦，都市的畸形……數不盡的題材是等候作家去發掘。』

——胡洛作國防文學的建立。

「國防文學對於法西主義的戰爭文學和有產者的麻醉人欺騙人的「和平主義」的文學，都要給以無情的打擊。

「國防文學」的意識的提出，雖是在最近，可是牠的實踐，早曾有過的。一二八戰爭，產生了茅盾的「右第二章，」李輝英，張天翼等人的小說；白薇，適夷，李健吾諸人的脚本，史鐵兒諸人的詩。東北義勇軍的長久的抗戰，產生了「八月的鄉村，」「生死場。」南中國的外侮，產生了艾蕪的「南國之夜」裏的短篇……不消說，對於

國外的作品，首先要採取蘇聯的花蜜。不但是行將出現的鐵霍洛夫的「戰爭」等作品，我們要研究，就是「鐵流」和「潰滅」等作品我們也得把牠們當作建立「國防文學」的藝術的模範，因爲中國今日，在另一種意義上講，也正是「鐵流」和「潰滅」的時代。

「國防文學」是要鼓動民族解放戰爭，卻和「民族主義」的提倡喝人血吃人肉的「黃禍」主義，絕然不同。「國防文學」是主張防衛自己，却決不主張反守爲攻的侵略人家。」

——立波作非常時期的文學研究綱領。

『我覺得國防文藝應該是多樣的統一，而不是一色的塗抹。這兒應該包含着各種各樣的文藝作品，由純粹社會主義的以至於狹義愛國主義的，但只要不是賣國的，不是爲帝國主義作倀的東西。因而，「國防文藝」最好定義爲非賣國的文藝，或反帝的文藝。』

——郭沫若作國防·汚池·煉獄。

『國防文學的號召，在今天有着牠的特殊意義，就是革命文學已經有了不少優秀的反帝作品。革命作家大都和反帝的主題結有很深的因緣；「九一八」以後，他們作品的大部分在某種程度上都可以稱爲「國防

文學」以描寫東北失地和民族革命戰爭而在最近文壇上捲起了很大注意的「八月的鄉村，」「生死場」以及旁的同類性質題材的短篇都是國防文學的提出之作品現實的基礎和根據。

由「八月的鄉村」和「生死場，」我們第一次在藝術作品中看出了東北民衆抗戰的英雄的光景，人民的力量，「理智的戰術。」兩位作者都是生長在失了的土地上，他們親身地經歷了亡國的痛苦，以他們的作品表現出在過去一切反帝作品中從不曾這麼强烈地表現過的民族的感情，而這種感情又並非狹義的愛國主義的，而是和勤苦大衆爲救亡求生的日常鬥爭密切地聯繫着。這兩篇作品的出現，恰恰是華北事變以後，民族革命戰爭的新的全國規模的高潮中，民衆抗敵的情緒分外昂揚的時候，牠們的很快獲得了廣大讀者的擁護，正說明了目前中國大衆所需要的是甚麼樣的作品。」

——周揚作現階段的文學。

「國防文學不但包括像田軍的「八月的鄉村，」舒羣的「沒有祖國的孩子」及「蕭苓」這一類的作品，也包括沙汀的「獸道，」歐陽山的「七年忌，」張天翼的「清明時節，」夏衍的「包身工，」尤兢等的「漢奸的子孫，」包括一切從正面或反面直接或間接的，一切對於民族解放運動有多少助力和反映，而只要不是漢奸的作品在裏頭。」

——楊騷作看了兩個特輯以後

（D）國防文學的「題材」「主題」「創作方法」及作者的「世界觀」

周揚在現階段的文學裏，對於國防文學的「題材」（卽材料）問題，先說「不能以這樣那樣的題材強求」作家，並且主張「國防文學的範圍應當放得更廣大一點。」他說：

『對於一個進步的作家，我們應當非常看重，我們有向他們預約國防作品的權利，却不能以這樣那樣的題材強求他們。我們要了解創作過程的幾微和複雜，以及每個作家的特殊的生活經驗，特殊的作風，而且要考慮到作家對於現實運動，從抽象的把握到用卓越的形象去具體表現，還須得有相當的過程。同時，國防文學的範圍應當放得更廣大一點。一看好像和國防主題無關的作品，仔細一檢討，也往往可以在那裏面掘發出國防的意義來。因爲國防問題在全中國民衆已是一個實生活的問題。以沙汀那樣的作家來說吧，他選的主題雖不是在國防前綫；他雖沒有描寫大衆抗敵反漢奸的鬥爭，但是他的作品却告訴了我們在帝國主義封建勢力壓迫下的大衆是在過着怎樣黑暗和慘苦的生活；更由於他世界觀把握的明確，藝術技巧的熟練，使讀者在落後的事件和人物上獲得了明確的時代的概念和展望。這樣的作品，在前進的運動中不會失去牠的重要

性，他在國防文學中自有他的地位。只有傻子和瘋漢才會因爲作者的主題還停留在民族戰爭的側面的壕溝裏，就認爲他的作品是屬於「漢奸」的文學。』

接着他強調「國防的主題」（所謂「主題」大約可以解釋作『該作品所表現的「主要的題旨」或意義目的』）並且解釋國防主題的多樣性，叫我們不要懼怕題材的單調。是有點反對沈從文的「反差不多主義」的意思的。他說：

『當然我們也並不是以沙汀的這樣的作品爲完全滿足，相反的，我們希望他採取積極的國防的主題，因爲我們確信這樣的主題被一個不輕於選取新的主題的作家描寫出來的時候，一定會有更輝煌的成就。但是這只在作家對於民族革命鬥爭的實踐的實際的參加和他的藝術的創造結合起來了的時候才有可能。

把一切作家引到國防的主題，有的人就要懷疑，這不是將要使文學的題材單調化了嗎？不，相反地，這不但沒有縮小主題的範圍，反而使之擴大了。在這個主題裏面，無限多樣的包藏了革命文學的其他一切主題。在社會發展的主流上把握廣大現象和複雜情形，不局限於民族革命戰爭的激化的場面，而觸及在帝國主義漢奸壓迫下的一切民衆的日常生活和鬥爭，這就是國防文學的內容的境界。在這普遍全國的民族革命的高潮之

中，人民的無際限的多角形的生活現實，將要和國防主題趨於一致。一個小小的勞資爭論，一個小小的農民糾紛，一個學生的行動，和甚至一種個人的悲劇，都可能帶着民族革命的意義，因爲民族革命的鬥爭已經伸入了全中國人民的一切生活領域。

而且同一個主題，可以從多種多樣的角度去接近。恩格司曾經指出，以一個西爾金（拉薩爾戲曲中的人物）爲主題可以寫成幾十篇不同的戲曲。而伊里奇也曾分析托爾斯太所表現的並不是什麼新的東西，而是十九世紀農民俄羅斯知識分子共同反覆說過的事情。所以我們不要懼怕題材的單調，重要的倒是在學習怎樣處理一切有意義的主題。」

周揚在關於國防文學裏，則簡直主張「國防的主題應當成爲漢奸以外的一切作家的作品之最中心的主題」了。他說：

「國防文學運動，就是要號召各種階層，各種派別的作家，都站在民族的統一戰線上，爲製作與民族革命有關的藝術作品，而共同努力。國防的主題應當成爲漢奸以外的一切作家的作品之最中心的主題。這不但沒有縮小作家的創作的視野，反而使牠擴大了。現在和過去的現實中所包含的一切有國防意義的主題，必須具

體的擴泛的去發現——爲民族生存的抗爭存在於政治的，經濟的，文化的，日常生活的一切場面。』

以下他又說到「主題的問題是和方法的問題不可分離的，國防文學的創作必須採取進步的現實主義的方法。」但他接着又表示「向國防文學要求最進步的現實主義的作品，是正當的，但國防文學的製作者，却並不限於能運用高級的創作方法的作家，就是思想觀點比較落後的作者，也應當使之爲國防創作而努力。」

任白戈則以爲國防文學的「主題」與「現實主義」是分不開的，並且主張「我們的國防文學不待說也是應該以現實主義的創作方法爲創作方法的。」他說：

『國防文學的題材是沒有限制的，但所有的主題，却不外乎動員全民族一致抗敵救國這一個神聖的任務。帝國主義的侵略，已經深入到我們的每一滴血液，每一個毛孔裏去了，我們的一切生活都直接間接受牠的影響，我們隨便在某一個生活片段中，都可以抓着國防文學的主題。剴切的說，在中國目前的整個現實之中，帝國主義的殘酷的侵略，與全民族的一致動員救國這個鬥爭的內在的合法則性，便是最本質的東西，只要抓着

了這一點，我們便可以抓着整個眞正的現實，所以我們只要以國防文學的主題作中心去處理一切題材，我們總能最大限度地表現過現實的眞實性；反之，只要是一個現實主義的作家，他所創作的一切作品，一定是最大限度地含有國防文學的主題的。

在一切的創作方法中，現實主義是一個最高的標準。我們的國防文學不待說也是應該以現實主義的創作方法爲創作方法的。現實主義的創作方法，不但能使國防文學表現了中國目前的偉大的現實，完成其神聖的任務，而且使那些只能創作第二義的乃至第三義的國防文學的作家，達到能創作第一義的國防文學的境地。它不但給與國防文學以最高的價值，而且給與國防文學的作家以前進的能力。有了這種創作方法，國防文學才得了一個向着正確方向發展的保證；有了這種創作方法，國防文學才可以一直發展下去與未來的文學統一。同時，亦要靠着這種創作方法，國防文學的戰線才能日益鞏固統一起來。』——現階段的文學問題。

至於關於國防文學的作者的「進步的世界觀」（這當然也是創作方法內容的一部）問題，則有相反的兩種主張：立波說「不管作家的立場和信念」；艾思奇說「凡是有才能的作者，在世界觀上即使有種種不同，但在反映現實這一點上，却多少都有值得重視的地方。」二人是都覺得「世界觀」對於國防文學的作者不大重要的。郭沫若則反對這種意見，堅決的主張「正確的歷史觀和

世界觀，在我們是有努力去把握而且加以普及的必要。」不過他也說「沒有正確的世界觀而能把持着客觀眞實的人，我們能夠容許，但希望他要有正確的世界觀，並希望一般的人不要以之爲例。」

立波說：

「國防文學，既是中國新興文學的更合理更高度的一個發展，自然也要承繼中國進步社會力量的進步世界觀。但是，過去經驗已經昭示，對於站在各種社會立場的各流派的眞正藝術的輕視，是一種錯誤。巴爾札克雖然有正統王朝派的政治意見，還是看到了貴族社會滅亡的不可避免，看到了眞正未來的主人，市民階層的抬頭；在這一點上，佛里德支里看見了巴爾札克的現實主義的革命性。托爾斯太是一個不歡喜革命，有意避免談到革命的貴族，可是烏拉其密爾（即伊里奇）却從他的藝術中，看到了農民俄國的革命的鏡子的意義。對一切有才能的作家，我們應當依據他的藝術的客觀效果，他的藝術在客觀上所給與民族解放事業的教益的程度，而給以評價，不管他的立場和信念，我們要強調他的優點，指摘他的謬誤，使他能夠更直接的爲民族解放事業服務。

至於一切已經把握了進步世界觀的作家，自然應當儘量使民族解放事業，成爲作家的個人事業，這樣，才能夠正確的反映大衆的爭鬥中的光輝的生活光景思想情緒和意志，才能夠製作最有助於中華民族解放事業的發達與完成的思想深刻，情緒飽滿，影響力鉅大的新興文學」

——中國新文學的一個發展。

艾思奇說：

「文學的生命就是現實主義。凡有價值的作品，都有它的現實主義的一面。我們自然不能說每一個作者都是現實主義者，相反地，我們要說，多數的作者甚至於偉大的作者，都常常站在一種特定的立場，戴着特定的稜鏡，也就是抱着一種代表作者的社會地位的世界觀，而把現實的形象歪曲了。在特定的世界觀的着色眼鏡之下，作者甚至於會把現實的材料拖向非現實空中去。但不論怎樣，作品如果有價值的話，那價值不在它的世界觀，而在那雖然被歪曲但也在某種程度上反映出來了的現實的內容。我們承認「雷雨」這部戲劇是有價值的作品，因爲它裏面寫出了幾個現實的人，像那在舊社會舊道德的壓抑底下苦悶着的周繁漪，周萍等人物，是就在現在的中國也有很多地方存在着的。作者的世界觀使他想把這些人物帶到神秘主義和宿命論的彼岸裏去，但也幸而這神秘主義和宿命論沒有完全壓壞了這幾個人的眞實的描寫，才使劇本有深刻動人的力量。

這是一些基本理論上的問題，爲什麼要拿到這裏來談呢？這是爲要表明，凡是有才能的作者，在世界觀上即使有種種不同，但在反映現實的這一點上，却多少都有值得重視的地方。這就是說，新的形勢和新的任務被提起的時候，文學的事業並不單單是最前進的作品才能推動；就是比較落後的作者，在一定的條件之下，也可

以成爲這任務的一部分的擔任者的。』

——新的形勢和文學的任務。

郭沫若說：

『正確的歷史觀和世界觀，在我們是有努力去把握而且加以普及的必要。近來有人誤解了蘇聯的羅森達里理論（編者按——Rozendal 爲蘇聯現代文藝理論家。）以爲正確的世界觀在作家是不必要的，舉巴爾札克與哥果里爲證。這種見解在目前是有害的。蘇俄的社會已經上了正確的軌道，和我們的不同；生在蘇聯的作家即使意識模糊一點，然而環境是正確的，只要忠實於客觀的眞實，他自然會達到正軌。所謂「蓬生麻中，不扶自直。」而在我們，則舊式的史觀正在加緊的被人播音，能够不爲先入之見所囿，如巴爾札克與哥果里那樣的天才（在科學家方面如愛因斯坦）究竟能有幾人？以例外爲正宗，而期許一般的人以天才的特達，這是完全錯誤。我們現在可以說，沒有正確的世界觀而能把持着客觀眞實的人，我們能够容許，但希望他要有正確的世界觀，並希望一般的人不要以之爲例。正確的世界觀是唯一的客觀眞理，這是使我們認識客觀世界的明燈；與其在暗中摩索偶然得之，何如大家都掌起這明燈來俯拾即是呢。我們須要知道，我們所處的環境還大有不同，不要忘記了「白沙在泥不染自黑」的教訓。』

——我對於國防文學的意見。

（E）國防文學與文藝界「聯合戰線」的關係

我們在上面已經看見，因為適應新的政治形勢，產生了「國防文學」的口號，同時並且實行了文藝界「聯合戰線」或「統一戰線」的號召。但是對於這不分階層和黨派的「國防文學」與「聯合戰線」運動，因為有「機械論」者的反對（見下）甚至在「國防文學」論者看來，「民族革命戰爭的大眾文學」的口號也有礙於「聯合戰線」的組成；所以「國防文學」論者對於「聯合戰線」組成的可能與其成立以後的意義或作用，以及「國防文學」的創作是否可以作為作家參加「聯合戰線」的條件等等，都有所解釋；當然這都是針對着機械論者的反對和「民族革命戰爭的大眾文學」的提出的。

何家槐對於文藝界應該聯合和有聯合的可能，發表意見說：

「一個作家的應否聯合，最主要的條件就是共同的目標；魯迅先生早已說到這點了。（編者按——這是指一九三〇年三月二日魯迅在「中國左翼作家聯盟」成立時所說的「我以為聯合戰線是以有共同目的

爲必要條件的。——我們的戰線不能統一，就證明我們的目的不能一致，或者只爲了小團體，或者還其實只爲了個人，如果目的都在工農大衆，那當然戰線也就統一了。」無論表面上所打的招牌或幌子是怎樣的堂皇，魯迅這「或者只爲了小團體，或者還其實只爲了個人」的話，就是在一九三六年也是要觸着有些國防文學論者的瘡疤的。如魯迅逝世前二日給曹靖華信內所說「此地文壇，依然烏烟瘴氣，想乘這次風潮，成名立業者多，故清滌甚難。」——見「作家」月刊曹靖華作「生命中的第一聲雷」後收集於「魯迅先生紀念集」中。）可是在魯迅先生說這句話的時候，情形與現在大不相同，現在的聯合應該範圍更大，目標更大；因爲現在能夠接受抗敵救國的這個廣泛的綱領，願在文藝界盡一點救亡任務的作家，確在一天一天的增多，戰線已不僅是新舊文學的對壘，目前的主要的鬥爭，爲漢奸作家與非漢奸作家的鬥爭。這和在這世界革命與戰爭的新週期的前夜，爲了反法西和戰爭，爲了反對威脅文化的公敵，歐美的作家比以前任何時期都要更廣泛的，更大規模的聯合起來（這是指一九三五年六月舉行的「巴黎保衛文化大會」——編者。）情形和理由都是完全一樣的。——

所以不問觀點和立場，趣味和嗜好跟我們如何不同，只要他還有救亡抗敵的熱意，我們都應該採取善意的和批判的態度。單只告訴他們應該怎樣做或做些什麼，還嫌不够，我們一定要指出來爲什麼要這樣做，而且要用事實去證明，而且，如果更進一步說，就是過去主張錯誤的人只要現在他們以行動來表示他們抗敵救國

的志願和決心，不再做危害民族的醜事，我們也願意而且應該與之攜手。——

在這樣一個大規模的陣線之中，無疑的會有非常複雜的現象參加這個「包羅萬象」的隊伍，自然各有不同的立場和觀點，可是這並不能作為反對作家聯合的道理，因為我們為着爭取民族的解放，不但要團結一切抗敵救國的基本力量，就是一切可能的抗敵同盟者，我們也應該團結在一起，決不應該遺漏一個愛國的中國人。然而鞏固和强大陣線，和陣線裏面的一切動搖，妥協，投降，與變節的傾向鬥爭，却是萬分必要的。——

末了，我想帶便談一談同人團體的問題，因為這與聯合戰線的問題很有關係。我認為同人團體是需要的，可是同人團體必須在統一戰線的組織之內，否則就有容易造成狹窄的行會主義和宗派思想，造成分裂的危險，與聯合戰線的真義完全相反。』

——文藝界聯合問題我見。

何家槐末了這一段話，對於「文藝家協會」成立以後的結果，（引起「中國文藝工作者宣言」的發表者中一部分人與「協會」的對立。）好像果如所料似的。

周揚也說文藝界聯合戰線的形成，不但是可能而且已經存在：

『實際，文學上的統一戰線的形成已經不只是一個可能而是一種存在。許多有着不同的藝術好尚和人

生信仰的作家，在筆端和口上，由宣言和行動都一致的表現為了民族的自由解放而努力的共同決心。文藝界已有了新的大團結（想是指「文藝家協會」——編者），這是中國新文學運動史上值得大書特書的事件。這個團結不一定馬上能夠收到國防作品的成效，但無論如何，使國防文學的創作實踐有了更廣大的動員基礎。在這裏，不妨把國防文學的創作標準放低一些，重要的是動員大家都去寫。李健吾的老王和他的同志們和新以的離散，不管牠們意識上和技巧上的缺點，應當以那主題的意義而得到較高的評價。

這並不是說這一切作家之間已經有了意識形態上的完全一致，以為最前進的立場和思想的鬥爭從此可以終息了。不，鬥爭並未終息，只是鬥爭的形態改變了，牠必需適合於民族革命的總的鬥爭，同時也要顧到各階層的作家的政治認識和意識成熟的程度上的差異。這就使得最前進的作家在這文學戰線上的作用成了多方面的，廣泛而且困難的。夜鶯上的一位作家所說的「八九年用血染出來的我們這主題所由來的正確而光輝的這個巨人的人格」也只有在鬥爭中才能達到更光輝的發展，如果固守着自己的「純潔」怕沾染了「多元的混亂場面」那才真是「自己取消」」。

——現階段的文學。

成立文藝界聯合戰線的意義和作用在什麼地方呢？艾思奇有很詳細的意見，何家槐也曾有所

解釋。

艾思奇說：

『一個作家代表着一定的社會層。這社會層如果是一些寄生者羣團，他們脫離現實，脫離生產，做着高超的美夢，那麼代表他們的作者也會跟着他們播弄文字技巧，粉飾和欺騙。如果這同樣的社會層在新的條件之下受到了現實的打擊，感到了地位的不安，在疑慮和彷徨中漸漸傾向到抗敵的方面來的時候，代表的作者把這樣的轉變過程反映出來，這不但在文學上有相當的貢獻，同時在社會的意義上，他們的作品也對他的階層盡了一種指示的任務。它對他們說，「看吧，我們的路只有這一條，拋棄了那美麗的空想，走到聯合戰線上來吧！」像這樣的作者和作品就是單單站在政治上來說，我們也能放棄了麼？

我們相信在新的形勢之下，有許許多多這樣可能的社會層，也有許許多多這樣可能的作者。我們在政治上用聯合戰線的口號要把這些社會層盡可能的號召到抗敵戰線上來。在文學上，我們得要用國防文學的口號，號召這些作者，叫他們去指示他們所代表的社會層，把在迷夢中的人驚醒，把在彷徨中的人堅定起來，使他們知道為國防而戰是比什麼事更迫切需要的事。因為國家亡了，自己的生存就全沒有保障。

廣泛的各種社會層中的轉變中的現實，不是一部分前進的作者所能汲盡的。前進的作者在作品所作的指示，也不一定能夠說服那比較落後而又有走到聯合戰線來的可能的人們。用他們自己的作者去說服他們，

是最便利的事。要把各黨各派的作者號召起來，意義也就在這裏。——

對於這些作者的號召，自然也不是毫無條件的。他們走到聯合戰線上來，無疑地也隨着他們自己的世界觀，無疑地他們仍不會完全脫去了舊的惡習，文字技巧的粉飾和欺騙，仍會在他們的作品裏殘留着。因此，把這些作者號召過來，同時也要給與戰友的批評。號召的意義，就在於要不使他們放任在自然生長的狀態中，以致有腐化的危險，而要把他們中間的新鮮的生命扶植起來，要他們對於自己階層的轉化的現實過程的反映多努力些，而在世界觀方面少來一些顧慮。」

——新的形勢和文學的任務。

何家槐說：

「有人根據個人間的瑣屑的糾紛，認爲組織文藝界聯合戰線，就是無異於偏袒無行的文人和爲商人所豢養的文人，容許他們大批的翻印「蟲蛀的古籍」和「腐儒的囈語」。可是這種了解，無疑地是錯誤的。因爲聯合戰線決不是沒有目標的烏合之衆，也不是大家客客氣氣，握手言歡的宴會；却剛剛相反，這個爭取民族解放的統一戰線，當然是反對政治文化上的一切反動的復古運動的。我們認爲無論出版家的翻印古書是出於什麼動機，不論編輯者的整理古書是持有何種理由，客觀上或多或少的總是有利於反動的文化運動，容易給野心家利用爲麻醉和欺騙的工具。所以不要說程度較淺的讀者，就是思想已經相當成熟的人，或者專門家，在

這國亡無日的時候，也應該暫時拋棄自己的嗜好和興趣，多做一點配合現實需要的研究，使研究工作和整個的救亡運動聯繫起來。如果共同的活動完全與個人的工作分離，那又何需乎集體的生活？如果一個聯合陣線的構成分子不但不能加强反帝反漢奸的力量，反而在無意間減弱了它的作用和影響，那末我們一定要對他勸導和批判。

甚而至於舊文學者，如「禮拜六」派等等，在他們有參加民族解放運動的誠意，而且他們的工作在能够促進這個運動的條件之下，我們當然也是歡迎的。

我們大家現在所共同主張組織的文藝界統一團體，最基本的宗旨，就是致力中華民族解放，所以要聯絡友誼，商討學術，爭取生活保障，主要的目標就是爲的集合力量，加强力量，就是爲的推動神聖的民族解放戰爭。所以只要不違反這個基本的目標，就是在文學的本身問題上主張有所不同，也可以而且必須通力合作。而這種合作，我再着重的提醒懷疑這個眞理的作家，不但不會妨礙到新文學運動，反而可以加强它的影響和作用，可以更清楚的指出新文學在救亡運動中的功效和前途。

「……只有廣大的羣衆，甚至平日最落後的羣衆，一旦捲進了大革命的浪濤的時候，才能完成預定的目的。……革命所憑藉的，不能只是一部分先進的分子，而是憑藉着一般的人民。」

——文藝界聯合問題我見。

「國防文學」的創作是否應該作爲作家們參加「聯合戰線」的條件呢？或者說，作家們是在「國防文學」的旗幟之下聯合起來呢？還是在「國防」的旗幟之下聯合起來呢？胡洛和周揚主張前者，郭沫若和茅盾則主張後者。胡洛說：

『無論是怎樣一個運動都應當集體去做。我們舉起了國防文學的大旗，同樣，我們的作家們便應當在這旗幟下集合起來。只要是有良心的作家，只要是贊成反帝反漢奸的作家，他們都應當集合在一塊，共同推動這個民族解放的運動。事實上，是中華民族的作家們，只要他們不是漢奸，不甘心做亡國奴，他們都會集合起來共同奮鬥。……

在國防文學的旗幟下，作家們應當集合起來。不僅集合作家們，還應走到實際來，從生活裏，抗爭裏去體驗，學習。只有這樣，國防文學才有前途。』

——國防文學的建立。

郭沫若則和胡洛相反。他說：

『我覺得「國防文藝」應該是作家關係間的標幟，而不是作品原則上的標幟。並不是一定要寫滿洲，一定要寫長城，一定要聲聲愛國，一定要句句救亡，然後才是「國防文藝」。我們只是在「國防」的意識之下把

可以容忍的「文藝」範圍擴大了。最好是由我們自己的立場來說話，我們站在社會主義立場的人，每每有極端的潔癖，凡是非同一立場的人愛施以毫不容情的打擊，在目前我們確應該改換這種態度了。要認定凡是非賣國的，非爲帝國主義作倀的人或作品，都和我們的目標相近，我們都可以和他們攜手。爲擴大反帝戰線的必要起見，我們儘可以做些通權達變的工作。」

——國防·汚池·煉獄。

茅盾贊同郭沫若的主張，說：

『關於「國防文學」的口號，我自己說過一些話，但我現在多少有些不同的見解了。原因是我看了郭沫若先生的文章（「國防·汚池·煉獄」）我以爲他的解釋最適當。他說：

「國防文藝最好定義爲非賣國的文藝，或反帝的文藝。」

又說：

「我覺得國防文藝應該是作家關係間的標幟，而不是作品原則上的標幟。」

這兩句話，我覺得都很對。所以我現在想「國防文藝」這口號，若作爲創作的口號，本來是欠明確性的，而過去我們把這口號認爲是一般的創作口號，也就有關門主義和宗派主義的危險。』

——關於引起糾紛的兩個口號。

周揚反對茅盾的這種意見，說：

「茅盾先生以為「國防文學」只是作家關係間的標幟，而不能作為創作的口號，這我就不能同意了。我以為「國防文學」的口號應當是創作活動的指標，牠要號召一切作家都來寫國防的作品。一個文學的口號如果和藝術的創作活動不生關係，那牠就要成為毫無意義的東西。文藝上的國防陣線，不適用牠自己特殊的藝術的武器，就決不能發揮牠應有的力量，這是明明白白的事情。」

——與茅盾先生論國防文學的口號。

茅盾雖然在「中國文藝家協會宣言」和「中國文藝工作者宣言」上都簽了名，但他最初是「協會」主要領導人之一，所以開始關於「國防文學」問題的文章他都在「協會」的機關雜誌「文學界」上發表。自從他覺得周揚的理論「有關門主義和宗派主義的危險」的時候，譬如他答覆周揚上篇文章的「再說幾句」的一篇，就在「生活星期刊」上登出。不過立論仍是比較客觀的。這已經是關於「創作自由」問題和「關門主義與宗派主義」的清算，我們留待以下第五節裏再說。

二　機械論者的反對與克服

機械地應用着文藝的階級性底理論，也就是死守着「教條」來反對「國防文學」和文藝界「聯合戰線」的，先有一個徐行；以後在「民族革命戰爭的大衆文學」問題提出以後，又有一個辛丹，不過他贊成「國防文學」而僅反對文藝界聯合戰線。對於徐行，曾經展開了激烈的論爭；辛丹的文章因爲發表在「民族革命戰爭的大衆文學」的提出以後，問題的中心已經發展到「國防文學」與「民族革命戰爭的大衆文學」之爭，同時對於徐行的機械論的清算已算告一段落，所以沒有再引起人們的注意。但是我覺得辛丹的文章比徐行的更言之成理，實在是機械論的模範，而當時答辯徐行的文章，是也可以用來答辯辛丹的，所以我們現在先來看看辛丹的理論：

『在現階段的中國無產階級的革命文學者，提出國防文學這一口號是非常應該的；可是伴着國防文學這口號的提出，他們犯了一個嚴重的錯誤——文藝界聯合，因爲這個錯誤，便有好多人連國防文學這一口號也懷疑起來；這便是我在本刊（指北調月刊——編者）二卷一期「悼高爾基」一文裏所以反對「無批判地，無條件地聯合所有作家文人成立國防文藝陣線」的所由來。關於這一口號的討論，後來又有好幾位加以糾正和補充，使得國防文學提出的意義，有了比較清晰的說明，可是始終沒有人正確地指出文藝界聯合這口

號的錯誤來，所以依然有好多人在觀望在懷疑。

在現階段的中國，國防文學這口號的提出，爲什麼是非常應該的呢？這僅僅從聯合所有抗日救亡不願作漢奸的作家文學者，在這一聯合中無產階級担任主導作用這些說明上，還不能叫人充分的明白。在討論「第三種人」的時候，我們的先進者已經說過，第三種人是並不存在的。作爲中間階級的小資產階級，他們的行爲（包括他們的言論）不是相當覺醒地幫助和同情革命，便是故意地或者盲目地反對革命。對於前者，無產階級革命不但始終不拒絕他們，而且時時在組織他們，加强他們的革命意識，促進他們的革命行動；對於後者，如果他們是故意者，革命當然要打擊和排斥他們，揭穿他們的面目，暴露他們的醜行；如果是盲目的，那麼也是用批判地指示，使他們覺醒。這尤其在文學的領域中反映得清楚。在東洋帝國主義加緊侵略我們的這一客觀事實下，爲了鞏固和擴大反帝國主義這一任務，强調救亡工作，提出國防文學這應時的口號作號召，在這一口號下，利用這危及全民族生存的客觀條件，來堅定動搖的和覺醒盲目的小資產階級到革命的陣營來，這才是這一口號提出的正確意義。然而，這却跟聯合不同。聯合是有語病的，就是加上「在這一聯合中無產階級担任主導作用」這一說明，也依然是不清楚的。因爲，嚴格一點說，事實上除了革命者，就是反革命者；反革命者所提出的愛國主義，民族主義，表面上也依然是標榜救亡，骨子裏却是欺騙和麻醉，那麼我們能跟他們聯合麼？就讓退一步說，跟他們妥協了（在現階段的中國，是只有妥協，沒有聯合。）無產階級能够担任主導作用麼？然而除末

他們以外，這聯合又從何說起呢？

我再說一遍，無產階級的革命任務，是反對資本主義，這並非意味着僅僅反對國內的資本主義，也並不意味着只反對資本主義本身，而不反對現階段它所支持的封建勢力，和它所產的帝國主義和法西斯蒂。那麼是誰把革命的任務局限到只是意味着反對國內資本家買辦階級，而現在提出休止這一鬥爭，把革命任務的不是强調而是轉移到反對帝國主義呢？如果不是這樣，則根據正確的理論，革命的任務是一貫的，它在東洋帝國主義加緊侵略的事實下，當然要强調這任務中反帝國主義，尤其東洋帝國主義這一課題。可是，在革命的過程中，發生這種現象的時候，並不能因爲這一强調而停止其他任務；因爲革命的任務是一貫的，而不是可以隨便拆開的。更明白點說，反資本主義，也就是間接地反對帝國主義。既是不能停止反對資本主義，那麼爲資本主義張目的作家們，是可以聯合的麼？自然，在目前中國的嚴重國難中，國內一部分資本家買辦，也一樣要感到不安，一樣可能起來救亡抗日，但我們要認清他們起來救亡抗日的動機不只是脆弱的，而且或多或少地具有着反動意識；他們對國家對民族的觀念是反動的，他們所施於愛國和拯救民族的行動，也一樣會必然地是欺騙大衆的狹義的國家主義和民族主義，具體一點說，他們對帝國主義的仇恨，並不如他們對無產階級的仇恨更大；從而他們也決不會和無產階級聯合起來去反對帝國主義。

文壇上是直到現在還沒有人敢公然而且正確地揭破這爲一些小資產階級的投機分子在國防文學這

一口號下所提出的文藝界聯合這一錯誤，這證明了我們的文壇上多數是些口是心非和並沒有把握住無產階級革命文學的正確意義的分子們，他們利用國防文學這一口號，氣勢兇惡地使得另一些比他們較爲認識正確而也沒有十分堅定信仰的人們，慑懾地不敢糾正他們，只爲他們補上了一條尾巴：「在這一聯合中，無產階級担任主導作用。」（編者按——這裏所謂「另一些——人們」當然是指着「民族革命戰爭的大衆文學」的主張者們。）其實，直到現在，依然有人在辯正和解明這一口號，這證明對於這口號的不信任者，還大有人在。而在他們對不信任者的辯駁和解明中，他們雖然沒有公開地指明文藝界聯合這口號的錯誤，但也已經逐漸清楚地說明了這一聯合其實還是用國防文學這一口號作號召，在東洋帝國主義加緊侵略的客觀條件下，覺醒和推動一般小資產階級們都統一到革命的陣營裏來，而並不是讓小資產階級中間的盲目者和動搖者依然留在他們自己原來的地位，用這口號把他們聯合在一起。因爲，只有無產階級革命任務中的反帝國主義，才是正確的；也因爲在客觀上，東洋帝國主義加緊侵略這一事實，是嚴重得足以而且正在覺醒一般動搖和盲目的小資產階級！相信只有站在這種觀點上，國防文學這一口號的提出，才是正當的；而同時所謂聯合所有的作家文人，却很顯明地是一些投機份子的歪曲。

最後我要說，魯迅先生答復「托派」的信中，曾經提到，第三國際對中國的革命者有過指令；（編者按——魯迅的信中並沒有這話。）這指令的內容是怎麼樣的，我不知道，但反映在文藝界，這指令無論如何不應該是

盲目的文藝界聯合同時，如果有人說，現在文壇所以用聯合而不用吸取，是恐怕一般小資產階級們害怕，故意放這樣的烟幕，那我是不說什麼的」

——論國防文學和文藝界聯合。

而引起徐行的反「國防文學」和反「聯合戰線」的機械論的，是張尚斌的文章。——當然卽使沒有張尚斌的文章，機械論也會有的，這裏的徐行和張尚斌等不過是兩種認識的代表而已。

張尚斌說：

「不帶社會層性的文學是沒有的，一切超然的文學，都是一種假自由，眞虛僞的文學。如果我們認爲上面的話是對的，就必要生出下面的疑問：中國「國防文學」是關於那一個社會層的呢？

帝國主義者在中國的野心，是市場的直接佔領，這種野心在牠握有中國的關稅權和工廠建立權的優越條件之下，帶着十足的現實性。因此，帝國主義者並不滿足於中國民族工業的買辦性，牠要完全消滅中國的工業。「一二八」的砲火所燃滅的商務印書館工廠和三友實業社，並不純粹是戰時的偵察，而東北四省和華北中國實業，現在怎樣了呢？中國民族工業，就是十足的帶着買辦化，也還是不能避免毀滅的前途。

「一二八」戰爭的時候，中國的資產者，對抗敵軍盡了不少後援的力；他們的物質援助和精神鼓勵，雖然

沒有廣大的勤勞大衆的援助的偉大，却也是不能忽略的史實。這史實，證明了中國的民族資產者，有許多是還有反帝的强烈要求的。

殖民地中國的小資產者的反帝要求，比資產者的反帝要求更爲普遍，因爲，中華民族被凌遲的慘痛，他們也和中國的勤勞大衆一樣，最先要感到。

中國的紳士們，因爲他們在經濟上的反動性，反帝國防的要求是比較不大明顯的。然而個別的也不能說完全沒有。

中國各種階層的民衆中，都有反帝的要求，而勤勞大衆却是他們的主體。雜階層和那被歷史注定了他的反動命運的階層的個別的反帝要求，都要附在廣大的勤勞大衆的反帝大軍裏，才能够有力量。

「國防文學」的任務，首先是認識和反映中國反帝鬥爭的情境和力量。自然，牠要看淸楚反帝的主力軍，可是牠也不能不注意主力軍的大小同盟者。「國防文學」首先是中國勤勞大衆文學，可是在爲着民族和社會解放的鬥爭上，牠又是全中國民族的文學。牠要描寫英勇抗敵的大衆，牠也要描寫「毀家紓難」的人們。

在文學的建設力量上，也證明：要建立「國防文學」，首先要靠中國勤勞大衆的文化人，微弱的沒落的中國封建文化決沒有養育「國防文學」這種新的文學的能力。新的文學需要新的人羣的努力，而這種新的人羣，也正是民族文化的最前鋒；他們沒有忘記本階層的利益，正因爲這樣，他們也就最焦急於民族的存亡，他們

本階層的目前利益和全中國民族目前的利益，恰恰是一致的。

「國防文學」是以勤勞大衆和他們鬥爭生活爲內容的主體，以勤勞大衆的文化人作建設的前鋒的一種新的文學；可是在「民族」這字的眞實意味上，牠又是中華民族的眞正的民族文學，牠要反映民族解放運動中的一切鬥爭情境，描寫各種各樣的民族英雄。』

——國防文學和民族性。

徐行反對這種「國防文學的民族性」的意見：

「爲什麼帝國主義要把中國變成殖民地呢？這是毫無疑問的，爲着要佔領中國的市場，奪取中國的原料，剝削中國的勞力。並不是爲着爭奪民族的光榮或爲着人種的差別。所以帝國主義者並不毀滅殖民地的人種，而只要鎭壓殖民地的反抗。因此不反抗的就可以繼續生存，而且還能得到保障，保障着替他們開路。這就是殖民地的國家內，政治上的傀儡作用和經濟上的買辦作用發生的根源。

所謂「以華制華」的政策，理論上和事實上的根據就在這裏。德國十九世紀一位辯證論的軍事學者克勞色維茨曾經這樣說過，掠奪者總是愛和平的。這就是說掠奪者總是希望被掠奪者不要反抗，讓他和平地掠奪和榨取。自然這是不可能的。於是帝國主義者就用得着殖民地的傀儡和買辦了。而殖民地的舊的統治力量，

一方面僑於外力的之强大，另方面僑於內亂之蜂起，爲着苟延自己的統治權力，就不得不對外投降，對內屠殺，以求得帝國主義者的歡心而盡其出賣人民的作用。所以在工業較有發展的殖民地國家內，從來就不能有一個全民的反抗帝國主義的戰線。印度，中國和埃及等處的事件，就很明顯地證實了這個眞理。這個眞理就痛擊「帝國主義者並不滿足於中國民族工業的買辦性」的論調，同時也痛擊着「國防文學」——又是全中國民族的文學」的根據。

「一二八的砲火所燃滅的商務印書館和三友實業社，並不純粹是戰時的憤氣，」然而也非「並不滿意於中國民族工業的買辦性，」倒是因爲他們多帶點「中國民族工業」的氣味；也因此而保全了其他所謂「中外合資」的企業，現在並進行「中日合資」的「中興公司。」至於說「一二八戰爭的時候，中國的資產者，對抗敵軍盡了不少的後援的力，」這手法果然是很靈巧，但主張馬上停戰以救市面的也是那些人，我們「國防文學」的「理論家」也應該知道。還不要忘記，那些人曾經要求擴大租界。——

所以我們敢斷言，不但「微弱的沒落的中國封建文化決沒有養育國防文學這種新的（!?）文學的能力，」就是連所謂「還有着反帝的强烈要求的」「中國的民族資產者」也沒有任何能力。

我們的意見是，既無「中國各種階層的民衆中都有反帝的要素」那回事，更不能有「全中國民族的文學」——「國防文學」——老實說，我們決不幻想「階層的目前利益和全中國民族目前的利益恰恰是一致的，」

也不幻想「全中國民族的文學」我們只知眞正徹底反帝的社會層是中國出賣勞力的大衆只有他們最前鋒，也只有站在這觀點上的文學才是挽救中國的文學。」

——評「國防文學」

永修在國防文學的社會基礎裏反對徐行這種對於現實政治的錯誤認識：

「徐先生是反對國防文學的，他根本否認了國防文學的建立；可是最嚴重的問題，還是他根本否認了廣泛的「全民」戰線。

張尙斌先生那篇登在「火炬」上的原文，我沒有看見，因此我也不能說什麼話；可是如果徐先生的引文，不錯，那麼帝國主義「並不滿意於中國民族工業的買辦性」這句話，顯然是有很大的語病的；因爲帝國主義者對於「買辦性」不但不會表示不滿，而且很歡迎，他們所不滿意的，却是「民族性」而且全民的反抗帝國主義的戰線，應該改成「全民的反抗某帝國主義的戰線」「中國各種階層的民衆中，都有反帝的要素，」也應該改成「中國各種階層的民衆中都有反對某帝國主義的要素」；如果不是這樣講，那就是不能容許的錯誤。

可是我的着眼點，却在徐行先生這種機械的，甚至可以說是犯了取消錯誤的論調。他這種論調，照我的眼

解，不但是文學本身的問題，而且是民族解放運動中的政治認識的問題。

徐先生所持的最大理由，是中國民族布爾喬亞因為買辦性非常濃厚，他們的利害是和帝國主義者完全相一致的。這並沒有錯誤。可是這是一般的說法，目前的事實，卻很清楚的指明政治形勢的特點，是一個對於我們有特殊利害關係（存亡關係）的帝國主義，想用種種方法（最主要的當然是傀儡政權）把我們的整個民族獨佔，把它從半殖民地化轉到完全殖民地化。因此其他各帝國主義對於這個帝國主義的利害衝突，也一天天的緊張和尖銳起來。

中國的買辦們，是代表各帝國主義集團的不同利益的，因此他們無疑的也有相互間的矛盾。在目前這樣危急的關頭，別說「民族性」較為顯著的民族工業家，就是不是代表這個特殊帝國主義的利益而且跟它利害剛剛相反的買辦們，即使不直接的或公開的參加救亡運動，至少也會採取贊成，同情，中立，或者不積極的表示反對的態度，雖則這種參加或擁護是個別的，暫時的，不誠意的，動搖的，可是卻不能完全抹殺這些部分的影響和作用。甚至在某種特殊的場合，軍閥，官僚，地主（尤其是中小地主），富農，也有這種可能性。至於小布爾喬亞，進步的知識分子，以及下層的士兵等等，當然更是民族抗戰中的最可靠的同盟者了。

我們決不否認主要的和領導的救國力量，是出賣勞力的大衆（彷彿徐先生連農民也不承認是基本的救國力量）可是單靠這一力量，卻是不够的。我們一定要聯合一切不願當亡國奴的「中國人」（除了賣國

賊漢奸）共同起來組織抗敵救國的「全民」陣線，換句話說，我們一定要設法實現「工農商學兵」的聯合陣線，才能完成這個歷史的任務。

徐先生並不曾了解這一特點，却很肯定的武斷說：「我決不幻想階層的目前利益和全中國民族的利益恰恰是一致的，」這簡直是根本反對「不問派別，階層，團體，個人，宗教，信仰，只要是贊成和擁護救亡運動的，都可以而且應該聯合起來」——這個神聖的而且正確的號召。

我認為國防文學的主要內容，就是抗敵反漢奸，凡是和這有關聯的，都可以說是它的題材。因此它的範圍很廣泛。它的社會基礎就是每個「中國人」都要參加的「全民」的救國運動。它表現每一件值得表現的救國運動，描寫每一個值得描寫的民族戰士（當然不是脫離群眾的英雄。）如果稱這種文學為「全中國的民族的文學」，難道有什麼錯誤嗎？難道因為張尙斌先生犯了一點語病，我們就可以根本否認廣大民眾的戰線，根本反對適應現階段的政治號召的國防文學，而且竟隨便加人以一頂「民族資產者的辯護士」的帽子嗎？』

對於永修的反對意見，徐行又來一次反駁：

『試問「兄弟鬩於牆外禦其侮，」這是「語病」還是錯誤？我們可以說，一八七一巴黎的經驗和一九二

七以來，尤其是九一八以來經驗證明這是錯誤（或者正確些說是罪惡。）不是「語病。」試問「不問派別，階層團體個人宗教信仰，只要是贊成和擁護救亡運動的，都可以而且應該聯合起來，」這是「語病」還是錯誤呢？我們同樣可以用上述經驗證明這「就是不容許的錯誤。」當然批評家或許也會咬緊牙關說這是「神聖的正確的號召！」

現在我應該說明，我的「機械的，甚至可以說是犯了取消錯誤的論調，」卻不像「神聖的正確的號召」那樣捕風捉影的，而是根據科學的社會理論的先驅的遺訓的。在法國內戰一書中我可以引出一段名言：

「在新時代最殘酷的戰爭後，戰勝和戰敗的軍隊都聯合起來共同打擊無產階級。這種空前的事件，不是證明俾斯麥所想的一樣，剛開自己道路的新社會遭受了最後的失敗，不是的，它證明舊的資產階級的社會完全瓦解。舊世界還能企及的最偉大的雄蹟，這就是民族戰爭；然而它現在只是政府的強盜分贓；這分贓除了延誤階級爭鬥外，就沒有任何其他目的；並且只要階級爭鬥成為內戰火焰爆發時，民族戰爭馬上就會飛到鬼門關去。階級統治再不能用民族的外衣來籠罩；一切民族政府反對無產階級都是一致的。」

這就是我的「機械的，甚至可以說是犯了取消錯誤的論調」的來源，希望批評家在動手寫文章以前也參考一點史料。因為歷史文獻是有點像「機械的，」它不許你矯揉造作，這是沒有法子想的。

所以我反對現時一般人所瞎說的什麼「不問派別，階層團體，個人宗教信仰，」的胡言，也反對以胡言為

根據的「國防文學」的主張。

我力主民族解放的戰爭，我認爲這是民族進化的一個動力，這是人類解放的一個支流。然而前進的運動須有前進的力量和前進的理論根據，所以我說「我們只知眞正澈底反帝的社會層，是中國出賣勞力的大衆，只有他們是前鋒，也是有站在這觀點上的文學，才是挽救中國的文學。」這裏並不是「連農民也不承認是基本的救國力量」，問題只是誰爲前鋒，請勿無的放矢！」

——再評國防文學。

廉岸則指出來徐行這種論調是跟托羅斯基的反對國際上的反戰反法西斯聯合戰線的口吻相似，他說：

『在目前對於國防文學的否定論者，其一是演出什麼「國門之戰」的民族主義的「文學家」們；其一則是機械地否定了現階段民族聯合戰線的各階層的抗敵意義的論客。這二者，在論點的根據上雖然有多少不同，但是歸根結底只出於宗派主義的惡意的偏見的立場，却是無疑的。

關於「民族主義文學」的「理論」之與國防文學不能融通，是顯然的。——我們可以肯定，在各階層之間，愛國的，不願作亡國奴的成份是佔着絕對多數的，雖然在他們的成份裏，還有積極的和消極的傾向的存在。

但是這種傾向，是可以用組織和行動來把他們克服的。

由於這個原故，統一戰線之確立和正確的運用，決定中國的前途不是走向於滅亡，乃是向着民族獨立解放的永生之路！

否定了國防文學的論客是怎樣的呢？他們是看不到民族解放運動的現階段的這個特點的。他一口咬定各階層各派別的意見不會在這唯一的目標之下融合，不明瞭在統一戰線中的進步分子的領導作用。所以，他們企圖使我們摒棄了一切的力量而把自己孤立起來。這結果，使遠東帝國主義吞併中國的進行更其順利些！這些機械論者之所以如此，是決非偶然的事。

像徐行先生之一再論國防文學的調子，這調子，不是正跟托羅斯基之反對國際上的反戰反法西斯聯合戰線的口吻相似麼？

用不着作些什麼掩飾和隱諱的機械論，歪曲事實和撒謊，是托羅斯基最出色的演技。徐行先生打算把這些傑出的戲文引用到中國來，其失望是顯然的。在這裏，我們可以不必再指出他們的「不斷革命論」的根源，因爲這仲論，是會說得太長遠的。

可是法國內戰的情勢和現階段有沒有共同之點，他是不會了解，而且也不願意去了解的。其次，歷史是動的行進，是發展的；然而徐先生也是不願意去了解的，正如考茨基之流之不懂得帝國主義時代的特點一樣。

這說明了錯誤的方法論之毒害了這樣貧弱的論客們。因之，對於法國內戰一段的引伸，不特是毫無着落的生硬的穿插，而且也顯然歪曲了原意了。

一九二七年以來，中國革命獲得了更豐富的經驗，所以能够更蓬勃地發展，擴大，增加了極大的威信，徐先生打算從這種偏見的立場去取消，減弱這勢力和威信，事實上是沒有可能的。

在國防文學的論據的根基上，我們特地指出了這幾點；那麽，否定論者的實質是什麽，當然不難洞悉的。

不過我們應該有所申明，就是國防文學在統一戰線的正確路線之下產生，它是包涵了任何階層和派別的成份和個人的；我們曾經說過：我們希望而且儘量做到不願做亡國奴的文學者都集中起來，但是企圖破壞救亡運動的人，我們是毫無疑義地起來抨擊的！這，就是說，我們決不狹隘的關着關門主義的成見，以促進救亡運動的開展！』

——國防文學否定論者的根源。

在反徐行的機械論的鬥爭中，插進了周楞伽對張尙斌的一個疑問。我們不必先引述周先生的文章，只看看張先生的答覆就明白了：

『我說「中國的民族資產者有許多是還有着反帝的強烈的要求，」周先生說，這不合事實。（編者按—

——此處用的「有許多」以後經作者本人改爲「有一小部分」；「强烈」二字也申明可以不要。）他認爲「事實所昭示給我們看的中國的民族資產者，不是「有許多還有着反帝的强烈要求」，而是「卑鄙無恥的同敵人投降，出賣全民族的利益。」

我們不能不說，對於作爲一個階層的中國民族資產階層，周先生的話是對的。一九二七年以後，民族資產階層早投降了封建殘餘和帝國主義者，這事情，「九一八」以後更加顯露。可是，我們不能說，一個階層的反動性，能够毫無遺漏的概括這階層的每一份子。正和其他階層有牠的逆子一樣，反動的資產階層也有許多逆子。作爲例子，我們可以舉出過去的中國報業鉅子，資產者經濟學專家，和某高級軍官；現在也有許多資產者出身的進步文化人和政治家，他們的確是有着反帝尤其是反日的强烈要求的。

「二七」以後倔起的中國第四階層及其同盟，毫無疑義的，是一切反帝運動的領導者，到現在，牠的力量更加强大了；但是爲了對抗强暴的東方帝國主義和牠的走狗的殘酷壓迫和剝削，在半殖民地中國這種特殊的環境之下，第四階層及其可靠同盟，一定要把一切可能的直接間接的反日力量團結在自己的旗下。第四階層及其同盟者不是好當單騎殺敵的英雄，他們是要求民族和自己的生存，爲這緣故，他們要用最大智慧發現並組織所有的反日力量，而且要認識，發現並助長一切間接於反日有益的力量，和反對某某特定漢奸的某派別，某軍事集團等，用種種方法使這些間接反日的力量轉爲直接反日的因素，只有這樣，第四階層及其同盟者

才能够在目前特殊的政治環境之下，加速自己和全民的民族和社會的解放。

更進一步說，九一八，一二八以後，漢奸們露骨的投賣，「友邦」對我們的「友愛」的日益濃厚，已經使中國各階層的關係，起了很大的變化，不僅是許多落後的勞苦羣衆有了更明確的政治覺醒，而且，其他階層的分子，都日益左傾，民族革命戰爭的動力空前的擴大了，民族解放運動的動力的這種變化，是目前喧嚷傳播着的民族聯合戰線的一個重要基礎。

當然，如果雜階層和少數個別的民族資產者的反日力量，決心和澈底的程度，估價成爲廣大的勞苦大衆的一樣的高位，這是不對的。但是，他們有一分力量，我們就用盡他們的一分，有一分鐘反日決心，就和他同走一分鐘。而且，更應該用一切教育力量，使他們反日的信心堅固，使他們的反日行爲澈底，這種教育政治落後的人民的力量，有十餘年的血腥奮鬥的經驗的中國第四階層及其同盟者現在是具備了的。

周先生說：「中國的民族資產者，由於中國目前所處的次殖民地的地位，由於中國經濟根本只能成爲帝國主義各國的附庸，他們也只好永遠安分守己的在帝國主義的手下做一名買辦。帝國主義的一頂鐵帽子，緊緊地壓住了他們，他們除了在他們的主子面前獻媚乞憐做漢奸以外，再也莫想自己伸出頭來。」這段話，也還是一般的看到民族資產階層的整個，而沒有分別的去看牠的組織分子。不看見樹林只看見樹木固然是錯誤，徒對樹林一瞥，而不仔細再看樹木，在某些時候也是不對的。而且，周先生好像判決了資產者的最終的命運，也

沒有留意階層關係的變動。也不知道，在中國個別的民族資產者，也是可以走上資本主義以外的前途的。

周先生又認爲許多民族資產者的應和反日鬥爭，非出「本心，」而是「迫於淸議。」他們的動機，本來用不着問。就是非出「本心」的他們的應和，也一樣於反日的鬥爭有利。而況，他們的行動，一定是由於他們自身利益決定，不得不然。決不是單單「迫於淸議」。

上面所論，全是關於中國革命運動的動力和性質問題，似乎與文學無關；但這就是我們的時代的特徵，而時代的特徵——依照烏拉機密爾的意見——就是文學的特徵的原因。國防文學一定是反映了這種時代特徵的這個歷史特定階層的主要文學形態。』

——爲「國防文學的民族性」問題答周楞伽先生。

於是徐行再行亂引先哲的遺言以做最後的掙扎：

『我們固然不能機械地了解「無祖國」的話，那話在原則上是千眞萬確的；然而在特種情形下——例如在目前日趨殖民地化的中國——是應當有「保護祖國」的號召，如伊里奇在「社會主義與戰爭」和其他各種文獻中所說一樣。然而同時不應忘記他的一個原則上的界限——「何種階層處於某一時代的中心，決定它的主要內容，它的主要發展方向，該時代的歷史環境的主要特點等等。」總而言之，「不應作理論上的讓步和以原則爲買賣」（圜氏致李卜克內西的關於聯合戰線的信。）顯然，「國防文學」的「理論家」完

全丟開了這些他們完全否認了一九二五——一九二七年間的血的教訓，把些被歷史車輪軋碎了的廢物默得儼然是同路人了，不而且是「兄弟」了；他們完全否認一九二七年後我們在文化上的新的作用和成功，把保持這種作用和成功的鬥爭「作意氣的爭執」；他們處在一九三六年還在發出一九二五——二七年前的「全民」的「不問派別階層團體，個人宗教信仰」的夢囈。

老實說，我們要作「保護祖國」的號召，是把這個號召與遠大的目標聯繫起來的，是國際主義的，不是愛國主義的。

如果在一八七一年以前，法國的有產者還能企圖民族戰爭的偉業，可是一到內戰爆發過後，就再不能回光返照了，在中國雖然情形是有些不同的，可是一般的自一九二七年以後也走上了同一的道路。「五三」「九一八」「一·二八」「一二·九」等事件完全證明了這個鐵的真理。假如「民族性較為顯著的民族工業家——買辦們——甚至在某種特殊的場合，軍閥，官僚地主（尤其是中小地主）富農，——中國各種階層的民眾中都有反帝的要素」或「都有反對某帝國主義的要素」，那麼我們也應該認清他們的手法有些不同：有的簡直是為着使勞苦大眾的仇恨轉一個方向，有的也是為着利用廣大民眾的民族感情而發財。真的澈底要求民族解放的，只有最受壓迫受剝削的勞苦大眾。所以無論有意或無意混淆這種事實的人，就其自覺或不自覺的有產者的辯護士。

順便我也不妨指出「國防文學」的「理論」的社會根源，這對讀者是很有意義的。我已經說過這些「理論家」已經陷在愛國主義的汚池裏面，然而這是怎樣發生的呢？這裏有兩個最主要的社會根源：

第一因爲我們的「理論家」多半是從沒落的中小地主和破產的小有產者脫胎出來的。他們完全是按照自己的經濟狀況和意識形態來迎合新的社會運動的。這種分子是愛國主義的最好產地。所以伊里奇說：「愛國主義是這樣的一種情感，它與小的私有者的經濟條件剛巧相聯。」例如一個小私有者的農民，他是與產生的地方的土地相結合的，他安土重遷，但是他愛國的情熱是非常狹小的。他只求保全領土，想不到[illegible]日的新社會。

第二，因爲我們的「理論家」只是不滿意現狀，對明日的社會必然出現一點，並沒有確定的信仰。尤其他們都有身家性命的關係，並不要求眞正的澈底的改革。不但是這樣，而且當着新社會臨產所發生陣痛時，他們馬上對舊狀發生留戀。所以他們遇事只求方便，總怕碰着尖銳的地方。可是社會的發展並不是直線的，而是曲折的螺旋式的，一九二七年以來的波瀾，是要使他們頭昏眼花的，只要有機會他們就讓步。

因爲有這兩種原因，所以現在文壇上滿佈着愛國主義的濁氣，這濁氣倒是「取消主義」在作怪。

這取消主義是一種國際現象，然而因時間和空間的不同而有各種形式的表現。我們不必詳細分析它的各種形式，只要舉出一個事實就可以證明它的內容是什麽？在蘇聯實行新經濟政策的時候，曾經在文壇上出

現了取消主義。它的代表人物瓦朗斯基於一九二四年時這樣說過：

「沒有無產階級的藝術，而且在無產階級獨裁過渡時代也不會有的。這時代文化領域內的任務，在無產階級首先獲得以前各世紀的技術科學藝術。於是日程上的問題不是創造無產階級藝術，而是這種過渡藝術；它用批判的途徑接受以前一切收穫和成績，幫助無產階級戰勝資產階級，在使資產階級的文化和藝術適合無產階級的利益，爲不在於創造我們時代的新形式和新體裁以外。」

如果[illegible]的取消主義還僅僅否認無產階級的「利益」，那麼，我們的[illegible]也沒有忘而否認無產階級會產生一種[illegible]的思想，因爲它的代表也是一樣的。故當時蘇聯無產作家大會認爲一[illegible]文學作品以內，但是可以有[illegible]和平合作[illegible]是一種反動的思想。」

有人們[illegible]也有「國防文學」的[illegible]我們就不應提出這口號來呢？在的蘇聯可以有，中國卻不應有，因爲一某一時代的統治思想，永遠只是統治階級的思想。」我們現在是在要求思想解放的時代，要解放就要有一種最先進的思想，只有它是有前衛，走前路，走前頭，凡是要求解放的人們只有拿它作武器，它應該是戰鬥的，是比其他思想更優秀更完善，這就是現代的社會科學的理論和用先進階級所領導的文學，就是我們經常所說的社會主義的現實主義的文學。這與庸俗的舊時的現實主義——[illegible]伊士的現實主義——專寫現實的一枝一葉。而無前途的文學是不同的。而且文學中最主要的是思想，用藝術手段表現的思想應該是絕

潔的，而不是「不問派別，階層，團體，個人，宗教信仰」的混血兒。黑格爾說得好：「藝術家在教育上應該與時代並立。」而我們的「國防文學」的「理論家」却落在時代後面去找「同胞的情熱。」

蘇聯作家協會的章程上有這樣的話「社會主義的現實主義是蘇聯文藝和文學批評的基本方法，要求每個作家眞實的文藝的，在現實革命的發展上有歷史眼光去具體描寫現實；而且眞實的有歷史眼光去具體描寫現實，須與社會主義精神上勞苦人們的思想教育的任務相結合。」我們也有權把這種要求提在每個文學家的面前。我們要求每個作家描寫目前大衆反對侵略者壓迫者和剝削者的鬥爭，要求每個作家藝術的眞實的具體的描寫社會的全面，然而要有歷史的眼光，要能教育勞苦大衆走向光明的前途，而不應把主題放在幾個或一個「毀家紓難」的英雄上面，我們應該描寫的是集體的精神，而不是歌頌個別的英雄。有時雖通過個別英雄的典型表現集體的意識。但不能用虛偽的如「民族資產者有許多是還有着反帝的強烈要求的」典型來欺騙大衆。」

——我們現在需要什麼文學。

辯解：何家槐對於徐行一再提起的「法國內戰」和中國一九二五——二七年的歷史的教訓，有所

『我們要知道勤勞大衆固然是抗敵救國的先鋒，可是單靠這階層卻是不夠的，一定要聯絡一切友軍，使一切可能的抗敵力量匯合和集中起來。這無論如何是對勤勞大衆有利的辦法，如果不知道這種戰略的運用，卻故意要一再不顧時間與空間的引用「法國內戰」的片言隻語，把它們機械的教條化，浮在雲霧裏侈談「明日的新社會」，無非是賣弄風情的，最惡毒的陰謀，想欺騙勤勞大衆，叫他們去孤軍奮鬥，送他們於死地罷了；和正確的社會科學理論的正統的發展是毫無關係的。

又有一種曲解。——在一九二五——二七年的時候，整個國家還處在半殖民地的狀態，而現在已有大部分領土淪爲日本帝國主義的完全殖民地；其他部分在外敵和內奸的夾攻之下，全國也正處在完全殖民地化的境地。由於這個民族危機的嚴重，整個的社會內的各階層力量的對比，已經大不相同，民族革命的聯合戰線已經有了和十年前不同的新的條件和環境。——難道在我們這個「全民任務」和「階層任務」緊相結合着的國土裏，在目前這樣迫切需要總動員抗敵的時候，可以亂七八糟的提出「無祖國」的那種號召來？』

——文藝界聯合問題我見。

等到周揚和郭沫若對於機械論的清算文章發表後，徐行卽再未作聲，大約是被克服了罷？

周揚說：

「徐行先生接連地在「禮拜六」「新東方」等刊物上發表了他的反對國防文學的意見，這意見是應當加以駁斥的。因為第一，他攻擊目前所提倡的民族革命統一戰線的主張，認為這樣的主張是「胡言」「鬼步驟」，這是一個非常嚴重的基本認識的問題。第二，他的意見正代表着一部分「左」的宗派主義者，他們對於國防文學雖然到現在（六月）還是保持着超然的沉默的態度，但是他們的宗派主義對於文藝上的統一戰線或多或少的發生了阻礙的力量。（編者按——這是暗指着當時未表示參加「文藝家協會」以後提出「民族革命戰爭的大衆文學」的口號的人們。但是他們也反對徐行的機械論，所以將在此處把徐行和他們混為一談是不對的。）第三，他在他的文章裏播弄「左」的詞句，而且抄引先哲的遺言，來裝飾他錯誤的論點，這很可以迷亂一部分讀者的視聽。

首先我們應當指出徐行先生的錯誤的根源，就是他對於統一戰線的理論和中國目前形勢之完全的無理解。他根本否認或者是簡直不知道反帝聯合戰線是現階段殖民地或半殖民地國家的民族革命的主要策略，同時也不了解遠東帝國主義併吞中國的行動，是怎樣在全中國範圍內捲起了民族革命的新的高潮。千千萬萬勤勞大衆起來為自己的民族生存抗爭，廣大的小資產者和知識分子也轉入革命。就是一部分民族資產者，許多鄉村富農和小地主，對於這個新的民族運動，也都可能採取同情中立或甚至參加民族革命的統一戰線的現實基礎非徐行先生一人所能抹殺。民族革命的統一戰線的主張正是從現實出發，依據最前進的理論

和策略的一種現實變革的主張。

徐行先生援用一八七一年巴黎事件，和關於這事件的先哲的遺訓，來作爲他反對一切政治上文化上國防陣線的理論根據，這恰恰證明了他完全不了解目前的新的形勢，不懂得把正確的理論原則活潑地運用於特殊的具體的環境。徐行先生勸批評家在動手寫文章之前參考一點史料，這誠然是一個可貴的勸告，但在參考史料之間，我以爲如果沒有正確方法的靈活的運用，史料這個東西就不但不能幫助你了解現在，反而會使你變成一個機械的方法論者，我希望他牢記下面的忠告：「唯物史觀的方法，如果不當作研究歷史的導線，而只當作剪裁和分割歷史事實的現成的模板使用的時候，就會轉化爲牠的反對物。」

徐行先生沒有正確的方法論指引，缺乏對於現實運動的深刻的認識，所以他把握不住時代在飛躍的進展中，各階層相互之間的關係的急遽的變換，在這偉大的社會變化中，最敏感的藝術知識階級的絕大多數，雖然各自抱着不同的人生觀和藝術觀，但在對於垂危的自己民族的運動的關心和民族解放的要求上，多少是一致的。而且五四以來優秀的作家大部分都有反帝反封建的精神。國防文學就是一方面繼承過去文學的革命傳統，一方面立腳於民族革命高潮的現實上把文學上的反帝反封建的任務，推進到一個新的階段的文學。自然，沒有誰能夠否認一九二七年以後我們在文化上的新的作用和成功，沒有誰能夠否認站在勤勞大衆立場上的革命文學，是最徹底的反帝反封建的文學，是新文學運動的中堅力量。正

因爲有這樣的力量，所以我們不但要保持這種作用和成功，而且要使之更加擴大。我們要承認在革命文學之外還有廣大的中間文學的存在，他們擁有着大多數的讀者。他們並不如徐行先生所說，盡是些「被歷史車輪軋碎了的廢物。」要知道歷史的車輪可以軋碎人，也可以推動人前進。許多事實證明了這一點。在統一的民族陣線上，我們在中間的或甚至落後的文學者中可以找着不少的同盟者，文學上的各種救亡的力量需要有一個新的配置。革命文學應當是救亡文藝中的主力，牠不是基爾特文學，而是廣大的勤勞大衆的文學。在民族解放的意義上，又是全中國民族的文學。國防的主題應當提供到每個革命作家以及一切漢奸以外的作家的創作實踐的日程上。國防文學運動就是一個最大限度的動員文藝上的一切救亡力量的運動。要完成這個文藝上最廣大的動員，我們不能不駁斥徐行先生的下面似的「左」的論調：

「我們只知眞正澈底反帝的社會層，是中國出賣勞力的大衆，只有他們是前鋒，也只有站在這觀點上的文學才是挽救中國的文學。」

以爲只有勤勞大衆的文學才是挽救中國的文學，這樣的說法無異於縮小目前救亡文學的基礎和範圍，把革命文學從牠的友軍拉開，使牠陷於絕對孤立的地位。我們應當認清，一切中間層的文學，只要是抗敵救國的，只要是多少反映了民族運動的某些方面的，雖不是取着勤勞大衆的立場，對於中國的民族解放依然有着益處。我們對於這類文學中的反帝的要素，應當給以應有的評價，同時自然也要具體的指出這些作品中所表

現的小有產者的觀點和世界觀，怎樣妨礙了對於民族革命之本質的認識和正確的藝術的反映。只有這樣國防文學才能廣泛地展開和深入。

國防文學不是狹義的愛國主義的文學，但如果沒有強烈的民族的感情浸透着，就會減少牠對於讀者的藝術的伸訴的力量。徐行先生深惡痛絕於「愛國的情熱」，罵國防文學的主張者陷入「愛國主義的汚池」；他又引用了一位先哲的名言，說愛國主義是這樣一種情感，為與小的私有者經濟條件剛巧相聯。可是他「剛巧」忘記了這位先哲自己就曾經說過「大俄羅斯民族，一點兒也沒有感覺過民族的感情，民族的感情正可激起我們對於自己民族的奴隸狀態的火一般的憎恨，正可以鼓勵我們為民族的自由解放而鬥爭。在最近的一篇叫做沒有祖國的孩子（舒群作）的小說裏我們被小主人公對於祖國民族的熱烈的懷念之情所感動，但這裏卻不是一種偏狹的愛國主義的感情，而是和國際主義的精神很自然地調和着。無條件地藐視民族的感情，如果不是出於一種漢奸意識，就至少有幫助漢奸，在心理上叫大家準備去做亡國奴的危險。

然而徐行先生最害怕的是「愛國主義的濁流」會汚損了文壇，破壞了文學的純潔。他說：

「文學中最主要的是思想，用藝術手段表現的思想，應該是純潔的，而不是不問派別，階層，團體，個人，宗教信仰的混血兒。」

這是觀念論的濫調。所謂「純潔」是一個抽象的標準，如果用這個標準去衡量藝術作品的價值，那我們

對於果哥理，託爾斯太，巴爾札克這些作家的偉大就無從說明，因爲他們的思想都並不是怎樣純潔的思想呵，他們的作品之所以不朽，是在反映了一個時代客觀的現實，他的發展和矛盾。思想的內容，對於藝術作品固然有着決定的作用，但是如吉爾波丁所指示，藝術之豐富的思想的內容，不是抽象的超歷史的思想的豐富，而是和現實的本質方面之具體的藝術描寫緊相接合的。

藝術創造的主體原是非常複雜：包含了各種不同的社會成分的問題並不在縮小主體——即局限於徐行先生所認爲「純潔」的一部分，而倒在如何誘導各色各樣的成份都參加到民族解放運動裏面去，假使在我們面前的，是一個有才能的作者又忠於現實的話，那麽，不管他所屬的階層，所抱的信仰，以及他對於民族革命之真諦的理解的程度，他一定能够在他的作品裏面反映出這個革命的某些重要的方面來。我們絲毫不看輕進步的世界觀的燭照的作用，但現實本身的教育的意義，却也是不能忽視的。」

——關於國防文學。

郭沫若說：

『我聽說有好些朋友担心着「國防文藝」的提倡會陷入「愛國主義的汚池」，因而在懷疑，反對，對於統一戰線不肯積極的參加。我看這也正是潔癖的一種表現——「帶着白手套是不能够革命的。」

其實一切的事物，隨着時代的變化與環境形勢的不同，都有相反的不同的意義。鴉片落在癮客手裏是毒，落在醫生手裏是藥。武器落在法西手裏是殺人，落在前衛手裏是救人。戰爭落在帝國主義手裏是侵略，落在弱小民族手裏是保衛，「國防」正是這樣，愛國主義也正是這樣。這樣解釋是很簡單的：

假使是帝國主義的國度裏的國民又或其屬民，他要主張「愛國」，他所愛的自然是帝國主義的國，他自已便是一位帝國主義者。這種的愛國主義自然是一個「汚池」。

然而，假如是生在被帝國主義侵略的國家，而那國家又臨到了岌岌不可終日之勢的時候，大家覺醒了起來要認眞的愛國，要來積極地作反帝的鬥爭。這樣的愛國主義或者可以目爲「煉獄」，然而怎好視之爲「汚池」。

事物應該從其關係上去求辯證的了解，不好守着一個定規去死看。

煉獄式的愛國主義者他的「愛國」的情緒愈眞，則他的反帝的行動便愈熾；他是一個愛國主義者，同時也就是一個反帝主義者。

煉獄式的愛國主義者，他的反帝的行動愈熾，對於同站在反帝戰線上的儕人（友邦及敵國裏的朋友）自會倍覺親愛；他是一個愛國主義者，同時也就是一個國際主義者。

這種的愛國主義者和「汚池」式的愛國主義者是應該嚴加區別的。「汚池」式的愛國主義者在中國

自然並不乏人。譬如所謂「國家主義者」的一羣，他們一方面高唱着「外抗强權，」而一方面又和軍閥勾結起來把認眞「外抗」着「强權」的人認爲「國賊」而要「內除」，事實上他們自己在不識不知之間便成爲了替「强權」做內應工作的「國賊。」而他們所愛的「國」其實是帝國主義的國。又譬如「痛哭流涕」的中行說，「精忠報國」的秦檜，臥着鋼絲床嘗着龍肝鳳胆的勾踐主義者，一向也是遍地皆是的。那些摩登勾踐，他們的「生聚」是「聚」來放逐范蠡，他們的「教訓」是「訓」來屠殺文種。

然而事實勝於雄辯，這些「汚池」式的愛國主義者的假面具，不是已經剝得精光了麼？十年來的事實擺在那兒，究竟是誰在愛國，誰在賣國，誰在眞正的臥薪嘗胆，誰在一味的媚外欺人，不僅欺人的人自己明白，便是被欺的人也是早已明白了。海藏樓的大名士不是當年要先天下的范仲淹麼？殷汝耕是我的一位相識，他在十年前在上海親自向我慨嘆過：「一些年少氣浮的人不知道要把中國領到什麼地方去！」說得十分悽然。現在是怎樣了？

天下的人都已經是明白了的，但因爲赤手空拳，有大多數的人還在待望，但他們所待望的已不是十幾二十年前的「眞命天子，」而是他們心目中所認爲的眞正的「愛國者」了。

讓我們推開窗子說句亮話吧：在目前的中國，只有進步的現實主義者才是眞正的愛國主義者。而眞正的有愛國情熱的人，他所走的路也就是進步的現實主義的路，雖然他沒有明確的意識。

事理是很明白的，而且事實上大多數的人都已經是明白的，處在目前，要「愛國」，要眞正的「愛國」，那非澈底採取反帝行動是不行。人能澈底地採取反帝行動，這所走的不便是目前的進步主義者的路麼？所不同的只在意識的明確與否，只在目標的遠近如何。然而目前的行動是一致的，路是一道的，我們當然並不放棄我們的希望，要擁護着——我特意用了「擁護」這個字——一切愛國的人和我們同路到底。革命的「主體」須要知道並不是少數所謂前進的潔癖大家，而是總動員下的愛國大衆。

同路到底的事也並不是難事：因爲中國的出路是只有一條開在那兒的。凡是要想求生，要想做人，要想愛國的人，早遲都會向這條路上走。而這條路的盡頭却是人類解放的新天地。二十世紀的眞正的中國人生下地來便帶着了反帝的使命。歷史毫不容情的把我們中國人選成了反帝的戰士放在最前線上了。我們是被逼着不能不和最猛惡的毒龍徒搏。這徒搏期間是很長的，而且是很艱苦的，危險的。但毒龍被我們屠殺了的一天，便是我們得到解放的一天，也便是人類得到解放的一天。

在這樣的意識之下，我相信，要進步的現實主義者才是眞正的愛國主義者，而眞正有愛國情熱的人所走的也就是進步的現實主義者的路。

在這樣的意識之下，我也相信，「國防文藝」可以稱爲廣義的愛國文藝。

前進的主義不是跨在雲端裏唱出的高調，不是叫人潔身自好地在亭子間裏做左派神仙。請大家把「白

色手套」脫下吧！這兒是一座煉獄。要想進樂園的人非經過此間的煉獄不可。」

——國防·污池·煉獄。

三 「民族革命戰爭的大衆文學」口號的提出與「國防文學」論者的反對

（A）序說

一九三六年的五月，正當「國防文學」論者忙於提倡「國防文學，」忙於向人多方解釋「國防文學」如何如何，（如不致於「陷入愛國主義的污池」——之類）想使「國防文學」的字面含義由「籠統含糊」變成「具體明確，」以便不致被人誤解的時候；胡風在「文學叢報」三期上發表了「人民大衆向文學要求什麼？」一篇文章，提出了較為「具體明確」的「民族革命戰爭的大

衆文學」的創作口號。這就很快的引起了徐懋庸周揚等「國防文學」論者的激烈的反對，形成了這兩個口號的長短優劣之爭。這次論爭，我們上面已經說過雖然不是沒有得到有意義的結果，但是這論爭的原因除了表面上的堂皇的理由和宗派主義從中作怪以外，還夾雜着上海文藝界內部的「私人糾紛。」我們後面可以說到——這已經是大家都知道的不必隱諱的事實了。

胡風提出了這口號以後，擁護這一口號的人和對國防文學論者作答辯的人，雖然很多，但他自己却始終未曾答辯一字。這我想有兩種原因：第一，魯迅以爲不必答辯：如胡風在一九三八年六月所寫的密雲期風習小紀一本書的「序」上所說，『人民大衆向文學要求什麼這短文曾引起了軒然大潮，但我自己這以後沒有寫一個字；因爲當時我的主將下了命令，說沈默有時是最有力的回答。而事實上，我的有些挑戰者們，確實是只想用我的應戰去襯出他們底英雄面貌的。我是小兵，懂得「服從」的道德，只好眼望着問題一直混亂下去。』這證之以一九三六年七月魯迅在半夏小集一篇文章裏所說的話『誠然，「無毒不丈夫」形諸筆墨却還不過是小毒。最高的輕蔑是無言，而且連眼珠也不轉過去。』（且介亭雜文末編）是很相合的。第二，這口號是魯迅擬定的，『這口號不是胡風提的，胡風做過一篇文章是事實，但那是我請他作的，他的文章解釋得不清楚也是事實。這口號也不是

我一個人的「標新立異」是幾個人大家經過一番商議的茅盾先生就是參加商議的一個。」（魯迅作答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題）當時魯迅覺得有向左翼作家的提出這一創作口號的必要，而自己因在病中故請胡風作一篇文章把這口號提了出去。因此，以後爲這口號作答辯的工作，也就由魯迅負責。魯迅當卽於六月發表了「論現在我們的文學運動，」對於這口號的意義及其與「國防文學」一口號的關係，和當時文學運動的重要問題，都表示了明確而扼要的意見。以後在八月又發表了答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題的一篇萬言書，作了一次總的詳盡的答覆。所以胡風沒有答辯的必要。這就是徐懋庸在理論以外的事實一文裏說胡風「直到現在我尙未得到他的指教——是不屑罷？」的兩個原因。

魯迅的萬言書發表以後，除了徐懋庸在不大爲人注意的「今代文藝」月刊上登出他的無力的避答魯迅先生外，過去甚囂塵上的「嘁嘁嚓嚓」（魯迅萬言書內語）的反對論，眞是所謂「萬喙息響」，被魯迅的鐵掃帚「一掃無餘」了。——所餘的祇有郭沫若在九月號的「文學界」上還發表了一篇蒐苗的檢閱。他一方面雖說「魯迅先生究竟不愧是我們的魯迅先生，……先生實在是一位寬懷大量的人，」一方面也說「讀了這篇文章（萬言書）的朋友，尤其是年青的朋友，都很値

慨，而且有許多人愈見的悲觀說情形是愈見嚴重了。」這些對魯迅憤慨的是些什麼人呢？是要請讀者想一想的。所以乘雖然接着就說：「其實我的意見卻恰恰是相反。我讀了那篇文章之後，我覺得問題是明朗化了。」但他之所謂「明朗化」是主張這口號「既不妥當便只好撤消，這是一點也沒有的；」是說胡風「似乎是很聰明而又有些霸氣的青年，」要胡風這一部分人「簡直讓開說「悔者可以悔其悔，轉者可以轉其轉。」此外就是在恭維魯迅的詞句之中，轉彎抹角細微曲折的對魯迅的意見進行攻難。而這攻難的立場是又未能跳出這次「口號之爭」的宗派主義的圈子的。柳林說：『「為什麼對於十幾年前的舊的論爭，直到那真翻了幾個滾的今日還要攻擊「先天」的敵對態度？」』（見「關於國防文學與民族革命戰爭的大衆文學的論爭」）這雖然不一定是對郭沫若說的，但倒使我想起了魯迅過去與創造社的關係；同時聯想到魯迅這次口號之爭中所表現的態度和「徐懋庸們」這次「抓到一面旗幟，就自以為出人頭地」（均魯迅萬言書內語。）的盛氣凌人的情形，與一九二八年「革命文學」問題之爭，魯迅和創造社太陽社的「人們」的關係，非常相似！不過題目換了一個「國防文學」而已。——這留待下面再說罷。但我得在此作一個申明：我對於「從血中戰鬥過來仍在血中戰鬥着的戰士」（柳林語，見同上一篇文章，原意非對郭。）的郭沫若先生，向來

是敬重的。我敬重他在中國現代文化和文學上所起的進步的作用；所以我希望我這種對於郭先生的看法是一種「誤解」。

（B）「民族革命戰爭的大衆文學」論者對於現實的認識

差不多和反對徐行的「機械論」一樣，國防文學論者反對「民族革命戰爭的大衆文學」的主要理由，就是說後者的主張者們不了解現實情勢或統一戰線的存在與發展。我們現在就從胡風的人民大衆向文學要求什麼？起，看一看他們對於現實的認識與國防文學論者是否不同？與徐行的機械論可有共同之點？至於和國防文學論者關於這一方面爭辯的話，則留待下面「（4）與國防文學論者相爭的種種」一段裏再說。

胡風說：

「九一八以後，民族危機更加迫急了。華北問題發生以後，整個中華民族就已經走到了生死存亡的關頭。

因爲這，人民大衆的生活起了一個大的紛擾，產生了新的苦悶新的焦燥，新的憤怒新的抗戰，凡這一切形成了一個新的歷史階段。這個歷史階段當然向文學提出反映它的特質的要求，供給了新的美學的基礎，因而能够描寫這個文學本身的性質的應該是一個新的口號——

民族革命戰爭的大衆文學！

所以，爲了說明這個口號，首先要指出的是產生它的現實的生活基礎：

第一，在失去了的土地上面，民族革命戰爭廣泛的存在，繼續的發起；

第二，在一切救亡運動解放運動裏面，抗敵戰爭——民族革命戰爭的運動是一個共同的最高的要求；

第三，人民大衆的熱情，的希望，的努力在醞釀着一個神聖的全民族革命戰爭的實現，那戰爭能够團結和動員一切不願作亡國奴的不願作漢奸的人民大衆；

第四，從太平天國運動到一二八戰爭的一切偉大的反帝運動，只有從民族革命戰爭的觀點才能够取得眞實的評價！——

『那麼，「民族革命戰爭的大衆文學」是統一了一切社會糾紛底主題的。不過在這裏應該指明：是統一了那些主題，並不是解消了那些主題。」——

『這一切，是帝國主義的助手，是產生漢奸的社會地盤，是養成漢奸意識的實質條件，由這些所引起的一

切社會糾紛應該包含在「民族革命戰爭的大衆文學」底主題裏面。所以，「民族革命戰爭的大衆文學」應該說明勞苦大衆的利益和民族利益的一致，說明在民族革命戰爭中誰是組織者，誰是克敵的主要力量，誰是自覺的或不自覺的民族奸細。

從現實的生活要求產生的「民族革命戰爭的大衆文學」，一方面也是繼承了五四的革命文學傳統，尤其是綜合了九一八以後的創作成果的。

九一八以後，反帝運動底最高形態發展到了民族革命戰爭。在文學上那也得到了反映，到最近且已爭得了一些成功的紀錄，在這些作品裏面我們看到了民族英雄底比較眞實的面貌，人民大衆在民族革命戰爭中所表現的英雄主義，尤其是民族革命戰爭和人民大衆生活的血緣關係。這是「民族革命戰爭的大衆文學」底先驅，是提出口號的作品的基礎。

——人民大衆向文學要求什麼？

同時，胡風在一九三六年七月「寫完」的文藝與生活一本小書的最後一章「民族革命戰爭與文藝」裏亦表示了他對於現實情勢或「聯合戰線」「統一戰線」的認識：

「對於這個民族危機，人民大衆底反應是什麼呢？

第一，雖然程度各各不同，但漢奸賣國賊以外的人民已經或漸漸地感到了焦急痛苦以至憤怒，他們憎恨這個亡國的命運，他們想拒絕這個亡國的命運。幾年來在一切人民中間的一切或强或弱帶有進步意義的運動裏面，都流貫着一個共同的最高的要求：驅逐日本帝國主義底一切勢力執行抗日的民族革命戰爭，到現在，這要求就被表現得更廣泛，更迫切，更和事實結合了。

第二，抗日的民族革命戰爭，一時的實現過，如「一二八」十九路軍兵士和上海民衆底聯合抗戰；部分地存在着，如東北四省裏的義勇軍人民革命軍底行動。這些神聖的事實到現在是更被人民大衆用了大的崇敬或者記憶，懷念，或者關心，縈住了。

最重要的是第三，光榮地從長期戰鬥裏面長成的中國勞苦大衆底反帝反封建的革命力量，九一八以後已把戰鬥目標集中到抗日運動上面，到最近，更把抗日的民族革命戰爭運動這一任務推廣到一切人民大衆生活裏面，把一切鬥爭統一在這一任務下面。在有什麼出什麼的號召之下，一切糾紛一切矛盾都要看對於這的個號召的忠實與否而被決定意義，都要在這個號召的利益着眼點上得到勝負的歸結。抗日反漢奸的「統一戰線」運動就是這樣地產生出來的。

所以，一方面是日本帝國主義漢奸賣國賊底步步進攻，一方面是全國人民抗日的民族革命戰爭的醞釀，成長。在現在中國人民底生活裏，這是兩大槓杆，譬如血脈，流貫在一切組織，一切細胞裏面。從這裏就產生了現

在文藝創作主題底方向，多樣地反映民族革命戰爭時期底生活樣相。』

龍貢公說：

『緊接的明天就必得爆發的民族革命戰爭，——將動員全中國人民，包含主要的基本步隊勞苦大眾，愛國軍士，商人，知識分子，甚至買辦豪紳，政客軍閥。——

抗日文學陣線也在這時候結合起來。各種文學團體，各種主義派別的文學活動者，文學青年，文學愛好者，甚至出版家，臂扣着臂構成一個力量雄厚的陣線。

於是全民族革命戰爭的整個戰線裏，有了因爲過度勞動和飢餓而皮黃骨瘦的勞苦大眾，有了因爲風吹雨打，瘟疫疾病而焦黑如炭的軍士，也有了胖白好看的先生女士們，然而這正是偉大的滑稽——但是可能的；並且這是挽救全民族的滅亡命運的惟一的偉大勢力底總和。爲了救國，一個文學家同一個地主在同一條陣線上作戰，假使他不是個人的自我崇拜者，偷安的瘋狂病者，決沒有可恥的理由。』

——抗日文學陣線。

紺弩說：

『既然民族革命戰爭是一切不願意作亡國奴漢奸的人民大眾底共同要求，既然這神聖的戰爭能夠動員一切不願意作亡國奴漢奸的人民大眾，既然每一個作家都應該爲這戰爭的現實擴大響應和勝利而努力，

那麼，在「民族革命戰爭的大衆文學」的口號之下，文壇上的聯合問題，就必然會被强調了，聯合或聯合戰線的意思，無非說，只要是不願意作亡國奴漢奸的作家，只要他能够給民族革命戰爭底總陣線以多少幫助，那怕那幫助是間接而又間接的，都應該不管他是什麼出身，不管他參加過怎樣的派別，不管他有過怎樣的奇特見解，甚至不管他曾在文學領域裏傳播怎樣有害的東西——一切不管，從現在起，大家攜起手來，向共同的目標進取。」

——創作口號和聯合問題。

奚如說：

「在這非常時期，一切不願當亡國奴的人們，都有了不分派別，不分階級，像兄弟一樣，手攜手朝侵略者進攻，爆發神聖的廣大的民族革命戰爭的要求和決心。

於是，在反映現實的文學上，也迫切的需要一個最中心的，一致的課題——民族革命戰爭的大衆文學。」

——文學底新要求。

路丁說：

「在這個時期，全國的人民，不管他是那一階層，那一階級，那一派別，無論他是站在什麼立場，無論他幫助多少或那種力量，只要他不願意亡國滅種，只要他不甘心做賣國漢奸，都統一到全民族所要求的神聖的革命

戰爭中來匯合一切的有利力量，向我們主要的敵人血戰到底，把中國全民族的生命奪回來。

現實的形勢已緊迫到這樣地步，文學活動的領域已不能使你稍有停留地統一到當前的民族革命戰爭的主流下面去。「民族革命戰爭的大衆文學」的提出，非但是「使向來的反帝文學取得了新的意義。」（胡風作文學修養的一個基本形態。）並且，對於現階段文學質量方面，只有更深切的和這個口號相配合，它的積極意義才更輝煌，更充實。

——現實形勢和民族革命戰爭的大衆文學。

辛人說：

「目前我們最重要的任務，是建立一個廣大的抗日救國的文學上的統一戰線。這是基於當前的現實，爲了爭取反帝運動的全民性質的可能性底實現，把進步的文學運動推進一個更高的階段。——

每一個眞正地擁護藝術的人，不能不正視民族的現實，因爲沒有現實底內容的藝術是沒有生命的；每一個眞正地擁護自由的人，不能不擎起抗敵除奸的旗幟，因爲敵人和漢奸是不容許我們有一點眞正的自由的。我們誠懇地願望一切不願離開現實，不願做亡國奴的文學者團結起來，在廣大的陣線裏各種要求「不免有意見的不同，有多義的解釋，有曖昧性，但却有一個共同的目標。這種統一戰線一定逐漸可以減少相互間的誤解，而在清算了這種誤解之後，共同的力量是比部分的力量來得大的。」」（A. Kantorowicz 作文學上的

統一戰線）」

——論當前文學運動底諸問題。

魯迅說：

「但我在這裏，有些話要說一說。首先是我對於抗日的統一戰線的態度。其實我已經在好幾個地方說過了，然而徐懋庸等似乎不肯去看一看，卻一味的咬住我，硬要誣陷我「破壞統一戰線，」硬要教訓我說我「對於現在的基本政策沒有了解。」我不知道徐懋庸們有什麼「基本政策。」（他們的基本政策不就是要咬我幾口麼？）然而中國目前的革命的政黨向全國人民所提出的抗日統一戰線的政策，我是看見的，我是擁護的，我無條件地加入這戰線，那理由就因為我不但是一個作家，而且是一個中國人，所以這政策在我是認為非常正確的，我加入這統一戰線，自然，我所使用的仍是一枝筆，所做的事仍是寫文章譯書，等到這枝筆沒有用了，我可自己相信，用起別的武器來，決不會在徐懋庸等輩之下！

其次，我對於文藝界統一戰線的態度。我贊成一切文學家，任何派別的文學家在抗日的口號之下統一起來的主張。我也曾經提出過我對於組織這種統一的團體的意見過，那些意見自

然是被一些所謂「指導家」格殺了，反而卽刻從天外飛來似地加我以「破壞統一戰線」的罪名。這首先就使我暫不加入「文藝家協會」了，因爲我要等一等，看一看他們究竟幹的什麽勾當；我那時實在有點懷疑那些自稱「指導家」以及徐懋庸式的青年。因爲據我的經驗，那種表面上扮着「革命」的面孔，而輕易誣陷別人爲「內奸」，爲「反革命」，爲「托派」，以至爲「漢奸」者，大半不是正路人；因爲他們巧妙地格殺革命的民族的力量，不顧革命的大衆的利益，而只藉革命以營私，老實說，我甚至懷疑過他們是否係敵人所派遣。我想，我不如暫避無益於人的危險，暫不聽他們的指揮罷。自然，事實會證明他們到底的眞相，我決不願來斷定他們是什麽人，但倘使他們眞的志在革命與民族，而不過心術的不正當，觀念的不正確，方式的濫朵，那我就以爲他們實有自行改正一下的必要。我對於「文藝家協會」的態度，我認爲它是抗日的作家團體，其中雖有徐懋庸式的人，卻也包含了一些新的人；但不能以爲有了「文藝家協會」，就是文藝界的統一戰線告成了，還遠得很，還沒有將一切派別的文藝家都聯爲一氣。那原因就在「文藝家協會」還非常濃厚的含有宗派主義和行幫情形，不看別的，單看那章程，對於加入者的資格就限制得太嚴；就是會員要繳一元入會費，兩元年費，也就表示着「作家閥」的傾向，不

是抗日「人民式」的了在理論上，如文學界創刊號上所發表的關於「聯合問題」和「國防文學」的文章，是基本上宗派主義的；一個作者引用了我在一九三〇年講的話，並以那些話爲出發點，因此雖聲聲口口說聯合任何派別的作家。但仍自己一相情願的製定了加入限制與條件。這是作者忘記了時代。我以爲文藝家在抗日問題上的聯合是無條件的，只要他不是漢奸，願意或贊成抗日，則不論哥哥妹妹，之乎者也，或鴛鴦蝴蝶都無妨。但在文學問題上我們仍可以互相批判。這個作者又引例了法國的人民陣線，然而我以爲這又是作者忘記了國度，因爲我們的抗日人民統一戰線是比法國的人民陣線還要廣泛得多的。另一個作者解釋「國防文學」說，「國防文學」必須有正確的創作方法，又說現在不是「國防文學」就是「漢奸文學」，欲以「國防文學」一口號去統一作家，也先預備了「漢奸文學」這名詞作爲後日批評別人之用。這實在是出色的宗派主義的理論。我以爲應當說：作家在「抗日」的旗幟，或者在「國防」的旗幟之下聯合起來；不能說：作家在「國防文學」的口號下聯合起來。因爲有些作者不寫「國防爲主題」的作品，仍可從各方面參加抗日的聯合戰線；即使他像我一樣沒有加入「文藝家協會」也未必就是漢奸。「國防文學」不能包括一切文學，因爲在「國防文學」與「漢奸文

學」之外確有既非前者也非後者的文學，除非他們有本領也證明了紅樓夢，子夜，阿Q正傳是「國防文學」或「漢奸文學」。這種文學存在着，但牠不是杜衡，韓侍桁，楊邨人之流的什麼「第三種文學」。因此，我很同意郭沫若先生的「國防文藝是廣義的愛國主義的文藝」和「國防文藝是作家關係間的標幟，不是作品原則上的標幟」的意見。我提議「文藝家協會」應該克服牠的理論上與行動上的宗派主義與行幫現象，把限度放到更寬些，同時最好將所謂「領導權」移到那些確能認眞作事的作家和青年手裏去，不能專讓徐懋庸之流的人在包辦。至於我個人的加入與否，卻並非重要的事。」

——答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題。

我們看了以上這些「民族革命戰爭的大衆文學」論者對於現實情勢或「統一戰線」「聯合戰線」的認識以後，覺得他們與「國防文學」論者的意見實在沒有什麼不同；同時，他們不但和徐行的「機械論」根本反對「統一戰線」的主張沒有什麼共同之點，他們也和「國防文學」論者一樣堅決的反對徐行的機械論或「左的宗派主義」的主張。如：

奚如說：

「同時，我們也極小心而嚴厲的去防止別一種空談高調的傾向，那傾向，主要地是他們不了解目前聯合作戰的客觀要求，及其對於敵偽漢奸賣國賊的力量的作用。結果，他們無形地驚走了廣大活躍的友軍，替侵略者盡了保鏢的任務。

難道孤軍作戰，被敵人各個擊破，才是百分之百的勇敢麼？」

——文學底新要求。

耳耶說：

「不幸有一位徐行先生在禮拜六，新東方雜誌上發表了對於國防文學底反對論。他說：「國防文學底理論家的提出聯合戰線是完全否認了一九二五——二七年的血的教訓。」「我們只知道真正澈底反帝的社會層是中國出賣勞力的大衆，只有他們是前鋒，也只有站在這觀點上的文學才是挽救中國的文學。」「其餘各階層都是被歷史車輪輾碎了的廢物。」「所以我（他）反對現時一般人所瞎說的什麼不問派別，階層，國體，個人，宗教，信仰，只要贊成和擁護救亡運動的都可以而且應該聯合起來的謬言。」於是他舉出「社會主義的現實主義」這口號來代替「國防文學」。此外對於國防文學這名詞他也說了些不必要的話：好像「國防文學」就是「愛國主義」似的。

為了避免把問題弄得更多糾紛，這裏且不做國防文學是不是愛國主義的探討；如果是為了大衆底生存，民族的生存，為了動員作家來面向現中國的新的現實，縱然在外觀上有若干和愛國主義有類似之點，也不算國防文學這口號底致命缺點；而且縱然是真正的愛國主義者，也仍在聯合陣線的邀請之列。關於這，徐行先生也沒有怎樣申說，他底文章的重心是放在聯合問題上的。但是既是着重在聯合問題，徐行先生的只有某階層真正徹底反帝的話是多餘的。沒有人說某階層不是像徐行先生所說的那樣，也沒有人說另外的階層都和徐行先生所特別提出的那一階層完全一樣；並且某階層真正激底反帝，這命題完全不能證明其餘的階層就簡直不會反帝。我們所要討論的是能不能夠聯合和應不應該聯合，誰「真正」誰「激底」是不說自明的事。

中國是個半殖民地國家，鴉片戰爭以來，束縛着社會進展的不僅是沒落的封建階層，同時也是國際帝國主義，在現階段上尤其是遠東帝國主義也只有國際帝國主義才是貫串着一切束縛的總束縛。因此中國的歷來的社會運動，雖然都是社會解放運動，同時也是民族解放運動；雖然這民族解放的要求，在每一次的運動中因為種種關係，表現得或隱或現，或强或弱。農民暴動的義和團是這樣，豪紳地主和市民階級的戊戌變法也是這樣，以後的辛亥革命，五四運動，更以後的五卅運動以及徐行先生所說一九二五——二七的革命運動，更無一不是這樣。既然社會解放運動同時就是民族解放運動，那麼，無論那一運動的主力屬於那一階層，那一階層就都可以而且應該聯合在某一時期某一場合的同盟者，才不使自己成為孤軍，陷於絕境。滿清政府尤其是國

太后派的反動政權，尙且能够成爲農民暴動義和團的支持者（義和團的失敗原因很複雜，不能僅認爲被政府利用這一點）說出賣勞力以外的各階層都是「被歷史車輪軋碎了的廢物」簡直不能部分部分地或個別個別地參加反帝尤其是反日，以爲要他們參加就是忘記歷史的教訓，這意見是應該撤回的。

至於拿蘇聯的「社會主義的現實主義」來代替「國防文學」完全是離開作家底創作過程的空談，無視了蘇聯和中國這兩國人民底現實生活之間的本質的差別，也無視了兩國創作水準的距離，不懂得我們的任務是要根據「社會主義的現實主義」的方法原則來設定具體的創作路標。』

——創作活動底路標。

（C）什麼是「民族革命戰爭的大衆文學？」

除了胡風在人民大衆向文學要求什麼裏，對於什麼是「民族革命戰爭的大衆文學，」我們在上面已經引了他的說明以外；魯迅在病中答訪問者的論現在我們的文學運動裏面有很明確的解釋。這篇文章誠然和茅盾所說：「所論雖然略簡，却是明確而且扼要，而且觸及的現文壇的重要問題，已經很多。這些問題，過去的四五個月來。零零碎碎雖也有得論及，但是魯迅先生的意見是大家十分期待着的。我個人很贊成魯迅先生在此文中的各項意見。」（關於「論現在我們的文學運動。」）

全文很短，就都錄引在下面罷：

「「左翼作家聯盟」五六年來領導和戰鬥過來的，是無產階級革命文學的運動。這文學和運動，一直發展着；到現在更具體地，更實際鬥爭底地發展到民族革命戰爭的大衆文學。民族革命戰爭的大衆文學，是無產階級革命文學的一發展，是無產革命文學在現在時候的眞實的更廣大的內容。這種文學，現在已經存在着，並且卽將在這基礎之上，再受着實際戰鬥生活的培養，開起燦縵的花來罷。因此，新口號的提出，就不能看作革命文學運動的停止，或者說「此路不通」了。所以，決非停止了歷來的反對法西斯主義，反對一切反動者的血的鬥爭，而是將這鬥爭更深入，更擴大，更實際，更細微曲折，將鬥爭具體化到抗日反對漢奸的鬥爭，將一切鬥爭匯合到抗日反漢奸鬥爭這總流裏去。決非革命文學要放棄牠的階級的領導的責任，而是將牠的責任更加重，更放大，重到和大到要使全民族，不分階級和黨派，一致去對外。這個民族的立場，才眞是階級的立場。托洛斯基的中國的徒孫們，似乎糊塗到連這一點都不懂的。但有些我的戰友，竟也有在作相反的「美夢」者，我想，也是極糊塗的昏蟲。

但民族革命戰爭的大衆文學，正如無產革命文學的口號一樣，大概是一個總的口號吧。在總口號之下，再提些隨時應變的具體的口號，例如「國防文學」「救亡文學」「抗日文藝」——等等，我以為是無礙的。不但沒有礙，並且有益的，需要的。自然太多了也使人頭昏，渾亂。

不過，提口號，發空論，都十分容易辦。但在批評上應用，在作品上實現，就有問題了。批評和創作都是實際工作。以過去的經驗，我們的批評常流於標準太狹窄，看法太膚淺；我們創作也常現出近於出題目做八股的弱點。所以我想現在應當特別注意這點：民族革命戰爭的大衆文學，決不是只局限於寫義勇軍打仗，學生請願示威，……等等的作品。這些當然是最好的，但不應當這樣狹窄。牠廣泛的多，廣泛到包括描寫現在中國各種生活鬥爭的有意識的一切文學。因為現在中國最大的問題，人人所共的問題，是民族生存的問題。所有一切生活（包括吃飯睡覺）都與這問題相關；例如吃飯可以和戀愛不相干，但目前中國人的吃飯和戀愛卻都和日本侵略者多少有些關係，這是看一看滿洲和華北的情形就可以明白的。而中國唯一的出路，是全國一致對日的民族革命戰爭。懂得這一點，則作家觀察生活，處理材料，就如理絲有緒；作者可以自由地去寫工人，農民，學生，強盜，娼妓，窮人，闊老，什麼材料都可以，寫出來都可以成為民族革命戰爭的大

衆文學。也無需在作品的後面有意的插一條民族革命戰爭的尾巴，翹起來當作旗子；因爲我們需要的不是作品後面添上去的口號和矯作的尾巴，而是那全部作品中的眞實的生活，生龍活虎的戰鬥，跳動着的脈搏，思想，和熱情等等。』

（一九三六年六月十日OV筆錄）

此外在這一口號的其他主張者們的文章中，也都有關於這一種文學是什麼的解釋，我們現在看一看他們所解釋的「民族革命戰爭的大衆文學」（連同胡風和魯迅上面的解釋在內），究竟與「國防文學」論者所解釋的「國防文學」有什麼不同呢？——

龍貢公說：

『「民族革命戰爭的大衆文學」這口號的含義中的民族革命戰爭是人民大衆生活上的種種活動底中心。但我們的創作家和批評家不能忽視這中心以外的種種其他的活動——如果沒有了牠們，大衆的利益將無所憑藉，他們的革命力量將無法提高到最高度，因此那中心活動也將成爲沒有固定的內容的空框子。

胡風先生在文學叢報第三期上發表了一篇人民大衆向文學要求什麼？的文章，在第二段的開頭，他

說：

「那麼，民族革命戰爭的大衆文學是統一了一切社會糾紛的主題的。不過在這裏應該指明：是統一了那些主題，並不是解消了那些主題。」

這問題應該特別着重地提出：「民族革命戰爭的大衆文學」集中了一切大衆生活的主題，這口號把一切爲了大衆底利益而被處理着的主題集中到自己的周邊來，說明牠們的共同的意義。在民族革命戰爭的抗戰期中，如果我們描寫了一個熱心新文字運動的角色——我們所愛的人物，這主題只有比在平時得到更高的意義和評價，决不能作漢奸文學看待的。牠因爲集中在全民族目前最高的要求旁邊而發出更大的光輝。這回我們非防止自己陷落主題單純化（我們可以總說主題積極性的理論，所留給我們一直到如今還有未熄的餘焰的公式主義傾向）底危險中不可。一小部分自以爲是的淺薄者流常常要誤解，以爲只有一個主題，就足以表現全民族的慷慨激昂，其餘的都該冷淡和輕視，因而多少損毀了革命的主力。」

——抗日文學陣線。

紺弩說：

「每個作家都可以從各各不同的視角去選擇他所研究熟習的題材，用他們自己的筆調去描寫。我們固然需要歌頌民族革命戰爭，表現民族革命英雄的詩篇，同時也需要表現封建剝削之下的人民大衆的生活苦痛

和鬥爭，需要暴露漢奸賣國賊以及一切沒落的官僚買辦的腐敗生活的醜態——幷且在那些作品裏面都不難指出只有民族革命戰爭可以解除人民大衆的枷鎖，結果漢奸賣國賊的壽命。老實說，只要作家不是爲某一個帝國主義和漢奸賣國賊效力的，只要他不是用封建的，色情的東西來麻醉大衆減低大衆的趣味的，都可以在「民族革命戰爭的大衆文學」這一口號之下聯合起來。至於每一個作家都應該積極地參加種種救亡運動或進步的文化活動，在各人的生活環境裏發動種種反日反漢奸賣國賊的鬥爭，我想是不消說的。這不僅因爲一個作家同時是一個中國人，應該擔負起救國的任務，同時也因爲離開了社會的實踐，就是斷絕了創作的泉源，作家就寫不出有生命的東西。』

——創作口號和聯合問題。

路丁說：

『「民族革命戰爭的大衆文學」的內容，以現在最前衞，最堅強，最有決定性的抗戰，爲它描寫典型環境最主要的對象；不過，並不是說其他的，現實所發生的事實，就不要它；像在後方千百萬廣大的工農大衆所過着的悲慘生活，和從他們中間所發生的不斷鬥爭，也是在這統一主題下所必需要描寫的，至於其他各處，各方面，在目前潮流激盪下，所發生的一切激變的，動搖的，崩潰的，和反動的環境，也都是在這正確的主題下面，儘量的反映出來。總之，「民族革命戰爭的大衆文學」並不是狹義的把文學的範圍縮小，而是動的現實主義的一個

發展一個和目前現實形勢的配合，現在生活主流的集中表現。』

——現實形勢和民族革命戰爭的大衆文學。

辛人說：

『民族革命戰爭的大衆文學這口號，就是指出「大衆」是民族革命戰爭底重心的口號。……我們的文學是大衆的，因爲必然地是爲大衆的，因此文學底大衆化成爲一個重要的努力的方面；因爲是大衆的，所以必需有大衆性；因爲是爲大衆的，所以必需要大衆化。大衆化本來就包括在大衆性裏，但在目前的中國，這一點有特別提出來强調的必要。

那麼，民族革命戰爭的大衆文學，就是表現民族革命戰爭的現實，加强文學的大衆性，努力文學的大衆化的文學。這文學是把「新寫實主義」文學底大衆性昂揚到一個新的更廣泛的因而是更鞏固的階段，同時把過去「文藝大衆化」的任務昂揚到更高的一個階段。

把新文學的大衆性發展到更廣泛的地基上，這並沒有損失或削弱它的大衆性，反而是鞏固它的大衆性。所謂大衆性在現階段上主要的是意味着反帝反封建的兩大性質，而像上述一樣，這兩大任務是具有全民的性質的，特別是反帝的任務。因此，一個進步的作家，在現階段上他的創作一定非昂揚到更廣泛地全民的地基上不可；而一切不逃避現實的作家，也必然地應該匯合到這條大河裏來。這只有把文學的大衆性安置在更廣

大的更鞏固的基礎上，更保證其發展的前途。』

——論當前文學運動的諸問題。

以上諸人對於「民族革命戰爭的大衆文學」的解釋，其內容的寬泛，與「國防文學」論者之解釋「國防文學」並沒有什麽不同。誠如魯迅所說「是無產階級革命文學的一發展」並不限於「左的」範圍之內。但這一口號原是爲左翼作家或進步的作家提出的創作口號，不是用來號召文藝界聯合的，所以上面紺弩說「都可以在民族革命戰爭的大衆文學這一口號之下聯合起來」大約是以後魯迅在答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題內所說的「如果不以徐懋庸他們解釋「國防文學」的那一套來解釋這口號，如聶紺弩等所致的錯誤，那麽這口號和宗派主義或關門主義是並不相干的」底原由。魯迅的意思是說「國防文學」或「民族革命戰爭的大衆文學」都不應該作爲文藝界聯合的口號或條件。也就是茅盾所說的「救國目標大家一致，文藝言論彼此自由」（再說幾句）大家可以在「救國」「抗日」「國防」等口號之下聯合起來，不必在什麽文學的口號之下聯合起來。

至於以上龍貫公反對「主題單純化」路丁說『「民族革命戰爭的大衆文學」並不的把文學的範圍縮小，而是動的現實主義的一個發展，一個和目前現實形勢的配合』辛人說『這文學是把「新寫實主義」文學底大衆性昂揚到一個新的更廣汎的因而是更鞏固的階段。同時把過去「文藝大衆化」的任務昂揚到更高的一個階段』雖然提出了「動的現實主義」「新寫實主義」這個前進的創作方法的名詞，但並非遠離現實的左的高調，在詞句之間已經顯示出和現實配合的意思。而反對「主題單純化」與「國防文學」論者有主張描寫須以「國防」為「主題」者，似乎還要寬泛一點。（雖然「國防」的內容也很寬泛。）

（D）與「國防文學」論者相爭的種種

（a）序說

「國防文學」論者反對「民族革命戰爭的大衆文學」最主要的理由，就是說它不與現實情勢或者聯合戰線相配合。他們的理由不外兩方面：一說「民族革命戰爭」在中國發生已久，自太平

天國以來已經有好多次了，所以這六個字不能顯示華北事變以後一九三六年的現實情勢；換句話說，也就是它的範圍太大，不足以和目前的現實區別。這留待下面再說。二，說「大衆文學」是勞苦大衆或工農大衆的文學，也就是無產階級的文學；當此盛倡文藝界聯合戰線的現在，而强調勞苦大衆或工農大衆及其文學，殊有背於聯合，所以不能配合現實情勢。但我看這是由於對「大衆」二字的誤解：即使撇開「民族革命戰爭的大衆文學」論者也反對徐行的左的論調不說，提這口號的胡風的文章的題目不就是「人民大衆向文學要求什麽」嗎？不但題目是「人民大衆」，還在那一篇短文裏面用「人民大衆」凡十餘次之多，僅僅有兩句話提及了「勞苦大衆。」所以魯迅說：『這裏的「大衆」，即照一向的「羣衆」，「民衆」的意思解釋也可以，何况在現在，當然有「人民大衆」這意思呢。』（見答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題）同時，我們在上面第三章裏看見在一九二八年以後發動到一九三二年形成了具體的運動的「大衆文藝」問題，在內容思想方面固然要求反資產階級反封建的意識，但主要的還是在形式方面的「大衆化」或通俗化，（固然形式與內容不可分離）並由此以形成一九三四年的「大衆語」和「拉丁化」運動的語文改革。所以「大衆文藝」一詞，固然容易使人聯想到是無產文藝，但也更足以聯想到它的「大衆化」或「通俗化」的意

義。」呂克玉說得好：『民族革命戰爭的大衆文學的「大衆文學」四個字就要特別注意即「大衆」二字在文學內容上固應是「人民大衆」之意，在文學形式上就應力求大衆化。……大衆文學或文學大衆化，不但從文學運動本身看來需要繼續的主張和更大的努力，在抗日運動的現在，尤其需要更大的努力和主張。大衆文學或文學大衆化運動，決不能看作某一派或某一階層的主張，是差不多各派作家都同情或主張的。』（對於文學運動幾個問題的意見。）這證之以抗戰以後的文學運動之利用舊形式和通俗化運動，尤其正確。而抗戰以後「民族革命戰爭」廣大的全面的展開以後，「國防」二字即不見再有人提起；中國的「抗戰文藝」在內容上是「民族革命戰爭」的各方面，在形式上是力求「大衆」化。所以「民族革命戰爭的大衆文學」這口號，不但在抗戰前適合當時的情勢，無礙於統一戰線運動和繼承五四文學的傳統，以及繼續完成一九三二年「文藝大衆化」與一九三四年「大衆語文學」運動；而且在抗戰以後更顯示出它的特點來了。

此外「國防文學」論者還說胡風在他的那篇文章中不應該不提及「國防文學」四字，是有意「無視國防文學；」又說「民族革命戰爭的大衆文學」由十一個字組成，不適宜於作為口號，等等。以下我們就看看兩方面的意見罷：

（b）配合現實與否

對於胡風的人民大衆向文學要求什麼首先提出反對的是徐懋庸，他的人民大衆向文學要求什麼一篇文章反對胡風的主要點是：一，「民族革命戰爭」不能顯示出現實的形勢；二，胡風在他的文章內不提「國防文學」，是無視「國防文學」。他說：

『誠如胡風先生所說，「民族革命戰爭」是從太平天國運動以來就被大衆所要求所發動着的運動；但由於現實的演變各階段的「民族革命戰爭」有各階段的特殊的意義和方式，所以太平天國運動與辛亥革命不同，辛亥革命與一九二七年的革命不同，一九二七年的革命又與一二八戰爭不同，到了現階段，「民族革命戰爭」固然還是「民族革命戰爭」，但我們決不可忽略了目前的特殊的現實所賦予這戰爭的特殊的意義。這特殊的現實就是日本帝國主義的滅亡中國步驟的加緊；因此，這特殊的意義，是抗日的民族革命戰爭的全民統一戰線的組織。但是，我們在胡風先生的全文裏沒有看到這樣的指示；而且，在他的分析裏只對於「失去了的土地」上的戰爭，予以「民族革命戰爭」的名稱，他並不認識「民族革命戰爭」即在未失的土地上面，亦早已發生着或正在發動着。倘把「民族革命戰爭」只認作是「失去了的土地」上的戰爭，那簡直完全取消了現階段的全國性的民族革命運動的意義。因此，他所說的「民族革命戰爭」一語，使我們覺得籠統，空

洞，而他所提出的「民族革命戰爭的大衆文學」這文學上的新口號，也變成籠統和空洞了。

實際上，關於現階段的中國大衆所需要的文學，早已有人根據政治情勢以及文化界一致的傾向，提出「國防文學」的口號，而且已經爲大衆所認識所擁護。但在胡風先生的論文裏，對於這個口號片言隻語也不曾提起，猶如他雖然說了「團結一切……」之類的話，却絕對不提「統一戰線」這已經普遍應用的口號一樣。胡風先生是注意口號，自己提出着口號的人，那麼爲什麼對於已有的號召同一運動的口號，不予批評，甚至隻字不提的呢？「國防文學」這口號，在胡風先生看來，是不是正確的呢？倘是正確的，爲什麼胡風先生要另提新口號呢？倘若胡風先生以爲確有另提新口號之必要，那麼定然因爲「國防文學」這口號有點缺點，胡風先生就應該予以批評。不批評而另提關於同一運動的新口號，這在胡風先生是不是故意標新立異要混淆大衆的視聽，分化整個新文學運動的路線呢？』

——徐懋庸作人民大衆向文學要求什麼？

胡風的文章是在提倡「民族革命戰爭的大衆文學」，而徐懋庸責他爲什麼對「國防文學」隻字不提，這眞是「我要言東，你偏要我說西」了。至於爲什麼只說「團結一切」而不提「統一戰線」呢？我看徐先生也是有點想强拿着別人的筆作文章，是有點不應該的！難道胡風看不見「統一

戰線」或不了解「統一戰線」麽「團結一切」的結果不就是「統一戰線」麽？意思是一樣，用字遣句則各人有各人的自由。並且我們在上面引用的胡風差不多與人民大衆向文學要求什麽同時寫的另一篇文章——民族革命戰爭與文藝裏面就應用着「統一戰線」的字眼。徐先生的上面的詞句，實在有點盛氣凌人！並且是有點應用着「欲加之罪，何患無詞」的手法。所以胡風事後說：『但有一些事情卻把我的處境弄得非常特別：一是我的文字工作被限制了，被限制得沒有興趣動筆；一是凡有所作，一定會遇到意外的異議，那見於文字的是這集子第二輯所收的「典型」問題和第三輯所收的「口號」問題。』（見密雲期風習小紀的「序」。）（編者按——所謂「典型」問題，是胡風與周揚在一九三六年初到四五月所論爭的問題；這是周揚此次所以與徐懋庸一樣最先而且用力的反對胡風「民族革命戰爭的大衆文學」的一個原因因爲二人已經爲「典型」問題戰得眼紅了。）對於徐懋庸的話，魯迅的指責是不錯的：

「我以爲在抗日戰線上是任何抗日力量都應當歡迎的，同時在文學上也應當容許各人提出新的意見來討論，「標新立異」也並不可怕，這和商人的專賣不同，並且事實上你們先前提出的「國防文學」的口號，也並沒有到南京政府或「蘇維埃」政府去註過册。但現在文壇

上彷彿已有「國防文學」牌與「民族革命戰爭的大衆文學」牌的兩家，這責任應該徐懋庸他們來負，我在病中答訪問者的一文裏是並沒有把牠們看成兩家的。」

——答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題。

周揚的反對，是緊接着徐懋庸的，他說：

『「國防文學」內反對論者的錯誤的中心，就是不了解民族革命統一戰線的重要意義。徐行先生的「胡言」，「夢囈」，且不去說他；這裏我要指出的是胡風先生在他的人民大衆向文學要求什麼裏面對於民族革命的形勢的估計不够。他認爲民族革命戰爭祇在「失去了的土地」上「存在」和「奮起」，而忘記了民族革命戰爭的主力在全國範圍內不平衡的發展和牠的巨人般的存在。他也沒有認識促進全民族革命戰爭之實現的是人民救亡陣線的實際活動，而不只是像他所說那樣的空空洞洞的「熱情」「希望」等等，他抹殺了目前瀰漫全國的救亡統一戰線的鐵的事實，所以對於「統一戰線」「國防文學」一字不提，在理論家的胡風先生，如果不是一種有意的抹殺，就不能不說是一個嚴重的基本認識的錯誤』

——現階段的文學。

對於徐懋庸和周揚說胡風有「嚴重的基本認識的錯誤」這以上的兩篇文章，其那有較詳盡

駁覆：

前面說過「國防文學」這口號是從現實生活的土台產生出來的，因為簡單，容易說，容易記，發生了相當的適用性。可是它的長處也只有這一點。所謂「國防」，我們知道是指半殖民地反抗帝國主義侵略說的；可是在另外的場合，例如社會主義國家在被帝國主義進攻的場合（蘇聯就有過和這一樣的口號）帝國主義國家之間互相衝突，乃至帝國主義國家侵略殖民地半殖民地的場合（據徐懋庸先生說：『目前是連「友邦」政府也在喊「國防」的口號』——見光明創刊號。）豈不都可以應用的麼？——所以大家應該曉得，我們半殖民地中國人民大衆所要實現的「國防政府」，是為了民族革命戰爭的需要，是為了爭取民族革命戰爭的勝利的。

近來被提出的口號「民族革命戰爭的大衆文學」完全沒有這樣缺點。牠具體地明確地指出了現中國新的現實底特質，差不多用不着什麼說明，一眼之下就可了解。而且雖然解釋「國防文學」的文章有些是隨口說出的，但比較清楚的解釋，無法不證明現階段的創作口號只有叫做「民族革命戰爭的大衆文學」才和新的現實吻合，毫無疑惑。（以下作者舉出周揚和何家槐二人文章裏面屢次用「民族革命戰爭」和「大衆」字眼的一段文字，從略。——編者）

既然在說明「國防文學」的時候，不能不屢次三番地提到人民大衆，屢次三番地提到民族革命戰爭，現在這個最能說是本質的包含度量大的總口號「民族革命戰爭的大衆文學」底形成，難道不是當然的麼？

然而這裏來了一個天外奇談，徐懋庸先生說的「民族革命戰爭的大衆文學」「籠統」「空洞」，倒是「國防文學」具體明確（光明創刊號）。是的，因爲「國防文學」具體明確，所以周揚何家槐兩先生不能不拿「人民大衆」和「民族革命戰爭」這些字樣去解釋它；因爲它具體明確，所以徐行先生說它是愛國主義；也因爲它具體明確，所以據何家槐先生說「喪權辱國的也會談國防」；更因爲它具體明確，所以徐懋庸先生自己也「曾聽有些人在私下議論，以爲國防二字本來含有不良的意義，」並且「友邦政府也在喊着國防」（徐懋庸先生的話。）不用說也是因爲它具體明確。所以徐懋庸先生必需申明：「一句話是一句話」「在一句話的本身上是一無所有的，」（徐懋庸先生忘記了這句話只是爲了說明正確的口號必需用實踐去實現這一點。）凡此種種都是由於「國防文學」這四個漢字具體明確的原故——理論到了這樣，眞可算得神出鬼沒了！其實徐懋庸先生已經把自己的論點完全「取消」了。既然「一句話只是一句話，」「在一句話的本身上是一無所有的」那就「國防文學」和「民族革命戰爭的大衆文學」這兩句話之間完全失掉了「比較」，因爲兩句話完全一樣（都是「一無所有，」）徐懋庸先生又根據什麼來說這是籠統空洞，那是具體明確的呢？

「民族革命戰爭的大衆文學」這口號爲什麼「空洞」「籠統」呢？據徐懋庸先生說是「不足以表示目前的現實，不足以對太平天國運動之類的戰爭表示分別。」如果徐懋庸先生「分別」不出，那實在是件無法可想的事，我決不願浪費筆墨。可是他的意思好像「國防文學」倒可和什麼戰爭「分別」似的。他忘記了他們自己的刊物文學界上有一篇周木齋先生的文章證明了水滸傳就是「國防文學」「國防文學」連和水滸傳上的戰爭都無法「分別」，徐懋庸先生眞好意思來在「民族革命戰爭的大衆文學」上想空頭心事。

我像這樣說，並不是反對國防文學，只是說國防文學只有以「民族革命戰爭的大衆文學」爲內容才能得到正當的解釋，也只有在「民族革命戰爭的大衆文學」這個總口號之下才能看出積極的作用。「民族革命戰爭的大衆文學」這口號不但不像徐懋庸先生所說「會混淆大衆的視聽，」分化整個新文學運動的路線，」並且剛剛相反，它充實了國防文學的內容，使「大衆的視聽」變得非常明確毫不「混淆；」同時也「統一了一切糾紛的主題，」（胡風先生底話）如果無法證明這口號和「國防文學」是根本相反的東西，「分化」什麼「路線」的話只會反而落在徐懋庸先生自己的頭上。

然而最有趣的是徐懋庸先生說「這特殊的現實，就是日本帝國主義的滅亡中國步驟的加緊，因此特殊的意義，指抗日的民族革命戰爭的全民統一戰線的組織。但是我們在胡風先生的全文裏沒有看到這樣的指示。」的確，在胡風先生的全文裏，和徐懋庸先生的話字句完全相同的指示是沒有的。可是那裏頭有「九一八

以後，民族危機更加迫急了；華北問題發生以後，整個的中華民族就已經走到了生死存亡的關頭。」而且徐懋庸先生所引用的話裏頭也就有：「人民大衆的熱情的希望的努力在醞釀着一個神聖的全民族革命戰爭的實現，那戰爭能夠團結和動員一切不願作亡國奴不願作漢奸的人民大衆。」難道這些話都在「全文」以外麼？徐懋庸先生又說：『在他的分析裏只對於「失去了的土地」上的戰爭，予以「民族革命戰爭」的名稱，他並不認識「民族革命戰爭」即在未失的土地上面，亦早已發生着或正在發動着。』可以在同一頁上他引用的胡風先生的「四項原則」（徐懋庸先生這樣稱呼）裏頭，在第一項說了「在失去了的土地上面」之後，第二項就說「在一切救亡運動解放運動裏面，抗敵戰爭——民族革命戰爭的運動是一個共同的最高的要求。」卻明明指的「失去了的土地」以外，徐懋庸先生把眼睛望到什麼地方去了？

徐懋庸先生「隨便加人以一頂帽子，」和周揚先生們的戰略完全相同，完全是存心誣蔑，完全是宗派的成見。我不知道這些理論家們，何以總要在論點之外甚至抹殺別人的論點來一套花樣？

——創作活動底路標。

但是徐懋庸在答耳耶這篇文章的理論以外的事實裏，仍然氣憤憤地說：『我只是質問胡風先生的無視「國防文學」這口號的理由！』『胡風先生企圖把這口號來代替「國防文學」而作爲統

一戰線的口號是不行的！』自己把「國防文學」一個口號（不過是「一個口號」而已）當作商標，當作至寶，因而看見別人的文章裏沒有提到它，也就感覺到不舒服，看見別人另提出了一個口號，也疑神疑鬼的以爲是「企圖」來「代替」它了。任白戈也說：『到底爲什麼「民族革命戰爭的大衆文學」這個口號底提出者只知道另外提出一個新的口號，而對於「國防文學」這個已經普遍確正了的口號始終取着無視的態度呢？這一點至今我們還是莫明其妙！』（現階段的文學問題。）這和上面剛才引的周揚怨胡風『對於「統一戰線」「國防文學」一字不提』一同，難怪魯迅要說他們是『比「白衣秀士」王倫還要狹小的氣魄』。（答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題）他又說：『徐懋庸之流的宗派主義也表現在對於這口號的態度上。他們既說這是「標新立異」，又說是與「國防文學」對抗。我眞料不到他們會宗派到這樣的地步。只要「民族革命戰爭的大衆文學」的口號不是「漢奸」的口號，那就是一種抗日的力量；爲什麼這是「標新立異」？你們從那裏看出這是與「國防文學」對抗！』這裏的「對抗」也就是上面所謂要「代替」的意思，但是我看魯迅在此處也許是指着郭沫若在「東方文藝」上發表的對於國防文學的意見裏面的一句話：「因而更有一部分人，標新立異地提出了什麼「民族革命戰爭的大衆文學」這類口號來和國防

文學對抗』魯迅又說：『民族革命戰爭的大衆文學主要是對前進的一向稱左翼的作家們提倡的，希望這些作家們努力向前進，在這樣的意義上，在進行聯合戰線的現在，徐懋庸說不能提出這樣的口號，是胡說！民族革命戰爭的大衆文學，也可以對一般或各派作家提倡的，希望的，希望他們也來努力向前進，在這樣的意義上，說不能對一般或各派作家，提這樣的口號，也是胡說！但這不是抗日統一戰線的標準，徐懋庸說我「說這應該作爲統一戰線的總口號」，更是胡說，我問徐懋庸究竟看了我的文章沒有』

其次，雙方相爭的是這兩個口號底內容和形式的優劣短長；關於內容方面的意見，我們在上面已經看見一些了，但內容是與形式分不開的：

（C）兩個口號底內容和形式的優劣短長

徐懋庸說：『一個要號召廣大的羣衆的口號，必需簡短顯豁。「民族革命戰爭的大衆文學」這一個名詞，由十一個漢字所組成，實在是很不宜用於口號的。』（見徐作人民大衆向文學要求什麽？）

郭沫若說：『這「民族革命戰爭的大衆文學」十一字長的口號根本就不「大衆化」，拿我們自己來說，

我爲要記憶這十一個字，我實在費了相當的努力（這或者也怕是我自己太低能的原故），聽說這個口號的提供，其重要的理由是在補救「國防文學」的國防兩個字的寬泛與不正確的意見的竄入之容易，然而在這些缺點上，這個新的口號却是後來者居上，這個新口號是採用的例舉主義：因爲這兒有「民族」有「革命」有「戰爭」有「大衆」有「文學」，便可以無可動移了。然而「民族」的解釋有問題，「民族革命」的解釋有問題，「大衆」的解釋有問題，「大衆文學」的解釋有問題，「戰爭的大衆文學」尤其有問題，把寬泛而易被曲解的缺點，至少是增加了五倍。所以我始終覺得這個口號是不大妥當而且沒有必要。……要請魯迅先生和茅盾先生恕我直愎，我覺得魯迅先生的「民族革命戰爭的大衆文學是無產階級革命文學的一發展」這個解釋是有點不正確的。歷史昭示我們，無產階級的革命，是最後階段的革命，只有各種性質的革命向那兒發展，沒有由那兒再向民族革命發展的道理；我們相信歷史的人所應有的一切行動也就在促進各種性質的革命，進展到最後階段的革命，政治上乃至文學上。隨時有新的口號提出者，其目的即在善於活用眼前的現實以增強主體的外圍而減少進展的阻礙。改變了的是透過雲彩後的光線，不是太陽！假如「民族革命戰爭的大衆文學」是無產階級革命文學的「發展」，那麼「民族革命」也就是無產階級革命的一發展，太陽豈不是「發展」到星雲狀態去了麼？因此我要再請魯迅先生和茅盾先生恕我不客氣，我覺得魯迅先生的理論是不大妥當，因而茅盾先生由那兒出發着爲安置兩個口號的苦心，也似乎是空費了的。（編

著按——這是指茅盾把「國防文學」作爲一般的口號，把「民族革命戰爭的大衆文學」作爲左翼作家的口號。）容我直快地說時，我實在不贊成「民族革命戰爭的大衆文學」這口號，理論已如上述，并不僅只因爲它的提出之爲「標新立異」而已，既不妥當便只好撤消，這是再爽直也沒有的。……以那樣見解正確，態度鮮明的魯迅先生，我相信他決不會一意孤行到底，以不正確不正當的口號來強迫青年們去奉行的。』（見郭作蒐苗的檢閱）

任白戈說：『口號並不是可以隨便提出的：一方面，它應該有現實底根據，一方面，它應該爲羣衆所接受；具體，明確，單純，簡短，都是它底必要的條件。』（見任作現階段的文學問題。）

上面郭沫若的意見我們留在後面再說，現在再看看「民族革命戰爭的大衆文學」論者們的意見：

耳耶說：『（國防文學）這口號是有用的。雖然因爲過於簡單，不免籠統含糊；雖然什麼兄弟鬩於牆，買辦也反帝之類，并不算是最好的說明，』（見創作活動底路標。）

紺弩說：『文壇上已經有了比這（民族革命戰爭的大衆文學）簡練的創作口號（即「國防文學」口號——編者）那口號已經發生了不小的影響，不但文學，就是一般藝術的領域都正在應用着。這影響就證明它有着大的適用性，不應該忽視，抹殺，或輕率地作字句上的吹求。不過現在這個新的口號，却更明確地更不含

糊地指出了現階段文學底內容底特質；更明確地更不含糊地指出現階段的作家所應該努力的方向，一切的誤會，曲解和野心底利用都不容易到它的頭上來。這是這口號最特色的地方。』（見創作口號和聯合問題。）

辛人說：『我認爲國防文學這口號是有提倡的必要的，然而，它應該是民族革命戰爭的大衆文學底主要的一部份，它不能包括整個民族革命戰爭的大衆文學底內容。以國防文學這口號來否定民族革命戰爭的大衆文學這口號，是和用後者來否定前者同樣地不充分的。國防文學這口號底「時候性」不能代替民族革命戰爭的大衆文學這口號底「時期性」，同樣地，在時期性中也應該有時候性底存在。』（見論當前文學運動底諸問題。）

魯迅說：

『自然我還得說一說「民族革命戰爭的大衆文學」這口號的無誤及其與「國防文學」口號之關係。……如果牠是爲了推動一向囿於普羅革命文學的左翼作家們跑到抗日的民族革命戰爭的前線上去，牠是爲了補救「國防文學」這名詞本身的在文學思想的意義上的不明瞭性，以及糾正一些注進「國防文學」這名詞裏去的不正確的意見，爲了這些理由而被提出，那麽牠是正當的，正確的，如果人不用脚底皮去思想，而是用過一點腦子，那就不能隨便說句

「標新立異」就完事。「民族革命戰爭的大衆文學」這名詞，在本身上，比「國防文學」這名詞，意義更明確，更深刻，更有內容。……我以爲「國防文學」是我們目前文學運動的具體口號之一，爲的是「國防文學」這口號，頗通俗，已經有很多人聽慣，它能擴大我們政治的和文學的影響，加之它可以解釋爲作家在國防旗幟下聯合，爲廣義的愛國主義的文學的緣故。因此，它即使曾被不正確的解釋，它本身含義上有缺陷，它仍應當存在，因爲存在對於抗日運動有益。我以爲這兩個口號的並存，不必像辛人先生的「時期性」和「時候性」的說法，我更不贊成人們以各種的限制加到「民族革命戰爭的大衆文學」上。如果一定要以爲「國防文學」提出在先，這是正統，那麼就將正統權讓給要正統的人們也未始不可，因爲問題不在爭口號，而在實做；儘管喊口號，爭正統，固然也可作爲「文章」，「戰鬥」藉此爲生，但儘管如此，也到底不是久計。』（見答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題）

我們看上面「民族革命戰爭的大衆文學」論者不但不反對「國防文學」，而且說它「有用」，「有提倡的必要」，「牠應當存在，因爲它存在對於抗日運動有益」；但「國防文學」論者對於「民

族革命戰爭的大衆文學」則在詞意之間表示出務必去之而後快的決心（如「只好撤消」之類）兩方面的態度有這樣的不同，當然問題不在態度而在決定這態度的理由所以我們現在就檢討一下郭沫若上面那二種的理由罷：

一，郭沫若把「民族革命戰爭的大衆文學」一個整名詞這樣拆開：「民族，」「民族革命，」「大衆，」「大衆文學，」「戰爭的大衆文學，」於是就這也有問題，那也有問題，「尤其有問題」起來；倘照這樣隨便不合理的拆法，這十一個字可以拆成的豈止是這五個「有問題」呢，恐怕至少要有幾十個吧；（請數學家算去吧。）我們看上面其他「國防文學」論者對於這十一個字的看法，也不過都以爲只是兩個「有問題，」就是「民族革命戰爭」與「大衆文學，」關於「大衆文學，」我在上面已經說過那是由於被誤解，並指示出它在現階段（一九三六）的無誤；至於「民族革命戰爭，」現在即使不用耳耶的說法：『徐懋庸先生說是「不足以表示目前的現實；不足以對太平天國運動之類的戰爭表示分別」；如果徐懋庸先生「分別」不出，那實在是件無法可想的事，我決不願浪費筆墨，』我現在就「浪費」一點「筆墨，」用徐懋庸的說法：『正確的理論告訴我們，「一句話只是一句話，」這就是說在一句話的本身上，是一無所有的。許多口號，只在被實踐的時候，才有價值；

不同的實踐會使同一句口號分出種種之不同的價值」。（徐作人民大衆向文學要求什麼）「國防文學」既然靠着許多篇文章替它作說明解釋，才由「籠統含糊」變成「具體明確」，那麼，我們從「民族革命戰爭的大衆文學」論者的幾篇文章中，也看出了他們所說的「民族革命戰爭」並不同於「太平天國之類的戰爭」，而能「表示目前的現實」，何況「許多口號，只在被實踐的時候，才有價值」，也就是魯迅說的「問題不在爭口號，而在實做」呢！

這樣，兩個口號都是靠着解釋才把含義弄成「具體明確」，但讀者也可以看見究竟是那一個口號靠解釋靠得多一點，譬如反對「民族革命戰爭的大衆文學」的「國防文學」論者之一的屈軼就說：

『文藝上當初揭出了「國防文學」的口號，那意義是非常地含糊的。因爲揭出者一開始就沒有基於現實政治的分析的關於國防文學底綱領與詮釋。在這政治上正確的「國防」兩字底意義還沒有被人們普遍認識的時候，揭出者祇這麼空洞地喊了一句「我們需要國防文學！」於是聽到的人就有兩個感想：一是把國防兩字看得極其狹義，以爲「國防文學」必須描寫對於日帝國主義的抗戰的情形，因而發生了口號文學底復歸的憂慮，其次是把國防兩字

看得極其廣大，甚而與「某家老店」底招牌混合起來成了你來一個陸稿薦，我也來個陸稿薦的情形。——自然，我們知道陸稿薦總有一家眞正老牌的國防也有它一個眞正的牌子。但揭出者工作底不充分，是無可饒恕的錯誤。——（從走私問題說起）

幸而以後繼續起來擁護這一口號的人解釋的「工作」是「充分」了，但倒反對起「揭出」的「當初」並不像「國防文學」那樣「意義是非常含糊的」的「民族革命戰爭的大衆文學」來！

二，「民族革命戰爭的大衆文學」是否可以照魯迅說的「是無產階級革命文學的一發展」呢？我覺得是可以這樣說的：按一般理論固然不錯，「無產階級的革命是最後階段的革命」；但是中國的所謂「無產階級革命文學」，並不是眞正的十足到地的成熟的「無產階級革命文學」，郭先生也承認他那時候，為着「目前的中心」，為着將這種文學的「擴大的反對法西主義，反對一切反動者的血肉鬥爭」，要得「更深入，更擴大，更實際，更細微曲折，將鬥爭具體化到抗日反對漢奸的鬥爭，對一切鬥爭匯合到抗日反漢奸鬥爭這總流裏去」而且，「決非革命文學要放棄牠的階級的領導的責任，而是將牠的責任更加重，更放大，重到和大到要使全民族，不分階級和黨派，一致去對外。

這個民族的立場，才眞是階級的立場。」（所引均魯迅論現在我們的文學運動內語，郭先生好像都未看見似的。）因而說這是「無產階級革命文學的一發展」，有什麼不可呢？按一般理論：「共產主義的社會是人類最後階段的社會」吧？那麼，我們對於蘇聯實行「新經濟政策」時期的社會，甚至於現在還允許私有財產存在的社會，是說它「是蘇聯共產主義革命的一發展」呢？還是說它是向後退，或者是「發展到星雲狀態去了」呢？魯迅是就中國無產階級革命文學的「現實發展」說的，而郭沫若離開了這種「現實發展」，斷章取義地在字面上繩之以一般的理論。表面上顯得郭先生是振振有詞，好像抓住了魯迅的錯處，因而在詞意之間表現出是非常得意了。於是在恭維魯迅是「見解正確，態度鮮明」的下面，緊接的就這麼說：「我相信他決不會一意孤行到底，以不正確不正當的口號來強迫青年們去奉行的。」（見藁苗的檢閱）這究竟是站在那一方面說的「不正確不正當」呵！

（d）結論

以下幾個人的意見，可以算是比較公平正確的這一次「口號之爭」的結論：

陳伯達說：『我認為「國防文學」——這個口號是不可駁倒的。就是那提出「民族革命戰爭的大衆文學」的口號的人，也不能否認這口號的正確性，「國防文學」——這是聯合戰線的口號，但對於這個口號的態度，並不一定要大家一致。——「民族革命戰爭的大衆文學」——這應該是屬於國防文學的左翼，是國防文學最主要的一種，一個部分，同時也是國防文學的主力。「民族革命戰爭的大衆文學」——這是左翼作家在「國防文學」下的自己立場，顯然地這個口號不是聯合戰線的口號。』

——文學界兩個口號問題應該休戰。

呂克玉說：『一切文學家，任何派別與階級的文學者，大家無條件的在抗日問題上聯合起來！將抗日的力量統一起來——我們儘量地努力的提倡「民族革命戰爭的大衆文學」或「國防文學」，甚至提倡「現實主義的創作方法」。我們要到處儘可能的提倡這種文學，鼓勵大家來寫。我們也要把一般愛國的文學運動儘量地擴大。——關於口號的名詞的爭論應當即刻停止，把「民族革命戰爭的大衆文學」和「國防文學」看成同一內容的東西，在現在是沒有什麼不可以的，雖然「國防文學」一名詞在文學思想的意義上太含混了。』

——對於文學運動幾個問題的意見。

柳林說：『國防文學是我們對於現階段文學的具體標幟。而「民族革命戰爭的大衆文學」這一口號，

提出，是在這口號的本身都明顯的說明了「國防文學」的本質的特點。兩者在本質上是沒有什麼不同的。——「民族革命戰爭的大衆文學」這一口號的提出，在這名字的本質既全面的說明了「國防文學」。徐懋庸先生硬說牠「籠統」「空洞」，這無論有意無意是犯了主觀的錯誤。我們不能怕有人會把「國防文學」誤會作日本帝國主義侵華的「國防」而反對「國防文學」；也絕不可能把這「籠統」「空洞」的帽子拋到「民族革命戰爭的大衆文學」的頭上。這在一般讀者，有可能推想到徐懋庸先生是抱着以為是自己所獨創的牌位作迷信的辯護。而「國防文學」事實上已在廣大的作家與讀者中形成了對於當前文學的惟一標幟。「民族革命戰爭的大衆文學」用來作為說明「國防文學」的內容特質時是必須的，但是否用來代替「國防文學」作為號召統一戰線的旗幟？就事實說，「國防文學」這名字，簡單，通俗，容易記憶，容易說出——這是表面的一個好處——尤其是對於聯合戰線的號召，在一般社會上更易被了解，被接受。而「民族革命戰爭的大衆文學」在這名字的本身就有了更具體更確切的說明。從這點上是該代替了「國防文學」的。「國防文學」已經為大家所熟悉，且後者的名字太長，我們是否一定以後者代替前者或僅作為前者的說明是無須議決式的判定的。』

——關於國防文學與民族革命戰爭的大衆文學的論爭。

茅盾說：『「民族革命戰爭的大衆文學」應是現在左翼作家創作的口號！「國防文學」是全國一切作

家關係開的標識！我們所希望的是全國任何作家都在抗日的共同目標之下聯合起來，但在創作上需要有更大的自由。我們對於少數的幾個朋友希望他們卽速停止文藝界的「內戰」，並且放棄那種爭文藝「正統」以及以一個口號去規約別人和自以爲是天生的領導者要去領導別人的那種過於天眞的意念。』

——關於引起糾紛的兩個口號。

（E）這次口號之爭的原因——「宗派主義」和「私人糾紛」

一九三六年政治形勢的劇烈的轉變，在文藝界當然要有「宗派主義」的淸算：克服了徐行辛冉的「聯合戰線」和「國防文學」的反對論者「國防文學」和「民族革命戰爭的大衆文學」之爭以比較合理的結論，都是這一淸算的具體表現和結果。徐行和辛冉固然是「左的宗派主義者」「國防文學」論者的一部分（或「文藝家協會」裏的一部分人）和「民族革命戰爭大衆文學」論者的一部分（或「中國文藝工作者宣言」派的一部分人）也是因爲了「小集團主義」或「宗派主義」而形成了對立，這其中祇有郭沫若把這兩個口號看成兩家，」茅盾雖然是「文藝家協會」的主要領導人之一，但他的態度是比較中立和公平的。這都有他們二人對於這兩

個口號的文章爲證。

然而在中國，「宗派主義」或者「小集團主義」是和「私人關係」分不開的；因此這一次口號之爭的原因，學術地講起來固然是「宗派主義」從中作祟，但是私人間的「糾紛」或「芥蒂」也起着很大的作用。這是在論爭的當時就有人說了的；譬如屈軼說「拋撇私人間底芥蒂，爲最大的目的而服務，那是一切的文藝家和文藝理論家所應有的坦白的胸懷。」（見從走私問題說起。）紺弩說「有人爲了自己私人底利害運用聯合來打擊眞心爲大衆服務的人，用種種手段阻止別人和聯合接近，自然是更要不得的。」（見創作口號和聯合問題。）兩方面都這樣指出來了。

編者近十年久居北平，對於上海文藝界人事關係無從熟悉，也沒有通信的朋友，（與魯迅茅盾郭沫若等亦連通信的關係也沒有。）所以現在祇能根據手邊所有的已發表的文獻，勾出上海文藝界在此次口號之爭時的「人事關係」或「糾紛」的輪廓來，這雖然比聽人口傳或實際情形要簡單一些，但是或者是較爲可靠一些的根據罷？

首先，最重要的文獻，是徐懋庸和魯迅往還辯覆的三封信裏面的一部分。

徐懋庸在致魯迅的信裏說：

『魯迅先生：

貴恙已痊愈否？念念，自先生一病，加以文藝界的糾紛，我就無緣再親聆 教誨，思之常覺愴然！……

在目前，我總覺得先生最近半年來的言行，是無意地助長着惡劣的傾向的。以胡風的性情之詐，以黃源的行爲之諂，先生都沒有細察，永遠被他們據爲私有，眩惑羣衆，若偶像然。於是從他們的野心出發的分離運動，遂一發而不可收拾矣。胡風他們的行動，顯然是出於私心的，極端的宗派運動，他們的理論，前後矛盾，錯誤百出。……！對於他們的言行，打擊本極易，但徒以有先生作着他們的盾牌，人誰不愛先生，所以在實際解決和文學鬥爭上都感到絕大的困難。

我很知道先生的本意。先生是惟恐參加統一戰線的戰友，放棄原來的立場，而看到胡風們在樣子上尙左得可愛，所以贊同了他們的。……

再說參加「文藝家協會」的「戰友」未必個個右傾墮落，如先生所疑慮耳；況集合在先生左右的「戰友」，既然包括巴金和黃源之流，難道先生以爲凡參加「文藝家協會」的人們，竟個個不如巴金和黃源麼？我從報章雜誌上，知道法西二國「安那其」之反動，破壞聯合戰線，無異於托派，中國的「安那其」的行爲，則更卑劣。黃源是一個根本沒有思想，只靠捧名流爲生的東西。從前他走奔於傅，鄭門下之時，一副諂佞之相，固不異於今日之對先生效忠致敬。先生可與此輩爲伍，而不屑與多數人合作，此理我實不解。

我覺得不看事而只看人，是最近半年來先生的錯誤的根由。先生的看人又看得不準。譬如，我個人，誠然是有許多缺點的，但先生却把我寫字糊塗這一層當做大缺點，我覺得實在好笑。（我爲什麼故意要把「邱韻鐸」三字，寫成像「鄭振鐸」的樣子呢：難道鄭振鐸是先生所喜歡的人麽？）爲此小故，遂拒一個人於千里之外，我實以爲不對。——

拙譯斯太林傳快要出版，出版後當寄奉一冊，此書甚望先生細看一下，對原文和譯文，均望批評。敬頌

痊安。

懋庸上（八月一日）

魯迅的覆信，（即「答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題」）我們上面已經引過幾段，其餘就都在下面了：

『以上，是徐懋庸給我的一封信，我沒有得他同意就在這裏發表了，因爲其中全是敎訓我和攻擊別人的話，發表出來，並不損他的威嚴，而且也許正是他準備我將牠發表的作品。但自然，人們也不免因此看得出這發信者倒是有些「惡劣」的靑年。

但我有一個要求：希望巴金，黃源，胡風諸先生不要學徐懋庸的樣。因爲這信中有攻擊他們的話，就也報答以牙眼那恰正中了他的詭計。在國難當頭的現在，白天裏講些官冕堂皇的話，暗夜裏進行一些離間，挑撥，分裂的勾當的，不就正是這些人麽？這封信是有計劃的，是他們向沒有加入「文藝家協會」的人們的新的挑戰，想這些人們去應戰，那時他們就加你們以「破壞聯合戰線」的罪名，「漢奸」的罪名。然而我們不，我們決不要把筆鋒去專對幾個個人，「先安內而後攘外」不是我們的辦法。

但我在這裏，有些話要說一說。首先是我對於抗日的統一戰線的態度。——（這以下，上面已引。）

其次，我和「民族革命戰爭的大衆文學」這口號的關係。徐懋庸之流的宗派主義也表現在對於這口號的態度上。——（以下已引。）

最後，我要說到我個人的幾件事。徐懋庸說我最近半年的言行，助長着惡劣的傾向。我就檢查我這半年的言行，所謂言者，是發表過四五篇文章。此外，至多對訪問者談過一些閒天，對醫生報告我的病狀之類；所謂行者，要比較的多一點，印過兩本版畫，一本雜感，譯過幾章死魂靈，生過三個月的病，簽

過一個名，此外，也並未到過鹹肉莊或賭場，並未出席過什麼會議。我眞不懂我怎樣助長着，以及助長什麼惡劣傾向。難道因爲我生病麼？除了怪我生病而竟不死以外，我想就只有一個說法。怪我生病，不能和徐懋庸這類惡劣的傾向來搏鬥。

其次，是我和胡風，巴金，黃源諸人的關係。我和他們，是新近才認識的，都由於文學工作上的關係，雖然還不能稱爲至交，但已可以說是朋友。不能提出眞憑實據，而任意誣我的朋友爲「內奸」，爲「卑劣」者，我是要加以辯正的，這不僅是我的交友的道義，也是看人看事的結果。徐懋庸說我只看人，不看事，是誣枉的，我就先看了一些事，然後看見了徐懋庸之類的人。胡風我先前並不熟識，去年的有一天，一位名人約我談話了，到得那裏，卻見駛來了一輛汽車，從中跳出四條漢子：田漢，周起應，（編者按——卽周揚。）還有另兩個，一律洋服，態度軒昂，說是特來通知我，胡風乃是內奸，官方派來的。我問憑據，則說是得自轉向以後的穆木天口中。轉向者的言談，到「左聯」就奉爲聖旨，這眞使我口呆目瞪。再經幾度問答之後，我的回答是：證據薄弱之極，我不相信！當時自然不歡而散，而後來也不再聽人說胡風是「內奸」了。然而奇怪，此後的小報，每當攻擊胡風時，便往往不免拉上我，或由我而涉及胡風。最近的則如現實文學發表了O・V・筆錄的我的主張以後，「社會日報」就說O・V・是胡風，

筆錄也和我的本意不合。稍遠的則如周文向傅東華抗議刪改他的小說時，同報也說背後是我和胡風。最陰險的則是同報在去年冬或今年春罷，登過一則花邊的重要新聞說我就要投降南京，從中出力的是胡風，或快或慢要看他的辦法。我又看自己以外的事：有一個青年，不是被指為「內奸」因而所有朋友都和他隔離，終於在街上流浪，無處可歸，遂被捕去，受了毒刑的麼？又有一個青年，也同樣的被誣為「內奸」，然而不是因為參加了英勇的戰鬥，現在坐在蘇州獄中，死活不知麼？這兩個青年就是事實證明了他們既沒有像穆木天等似的做過堂皇的悔過的文章，也沒有像田漢似的在南京大演其戲。同時，我也看人：即使胡風不可信，但對我自己這人，我自己總還可以相信的，我就並沒有經過胡風向南京講條件的事。因此，我倒明白了胡風鯁直，易於招怨，是可接近的，而對於周起應之類，輕易誣人的青年，反而懷疑以至憎惡起來了。自然，周起應也許別有他的優點，也許後來不復如此，仍將成為一個真的革命者；（編者按——抗戰發動以後周起應——即周揚做陝北特區教育廳長並主編「文藝戰線」月刊。）胡風也自有他的缺點，神經質，繁瑣，以及在理論上的有些拘泥的傾向，文字的不肯大眾化，但他明明是有為的青年，他沒有參加過任何反對抗日運動或反對過統一戰線，這是縱使徐懋庸之流用盡心機，也無法抹殺的。

至於黃源，我以為是一個向上的認真的譯述者，有譯文這切實的雜誌和別的幾種譯書為證，巴金是一個有熱情的有進步思想的作家，在屈指可數的好作家之列的作家，他固然有「安那其主義者」之稱，但他並沒有反對我們的運動，還曾經列名於文藝工作者聯名的戰鬥的宣言。黃源也簽了名的。這樣的譯者和作家要來參加抗日的統一戰線，我們是歡迎的，我真不懂徐懋庸等類為什麼要說他們是「卑劣」？難道因為有譯文存在礙眼？難道連西班牙的「安那其」的破壞革命，也要巴金負責？

還有，在中國近來已經視為平常，而其實不但「助長」，卻正是「惡劣的傾向」的，是無憑無據，卻加給對方一個很壞的惡名。例如徐懋庸的說胡風的「詐」，黃源的「諂」，就都是。田漢周起應們說胡風是「內奸」，終於不是，是因為他們發昏；並非胡風詐作「內奸」，其實不是，致使他們成為說謊。「社會日報」說胡風拉我轉向，而至今不轉，是撰稿者有意的誣陷；並非胡風詐作拉我，其實不拉，以致記者變了造謠。胡風並不「左得可愛」，但我以為他的私敵，卻實在是「左得可怕」的。黃源未嘗作文捧我，也沒有給我作過傳，不過專辦着一種月刊，頗為盡責，輿論倒還不壞，怎麼便是「諂」，怎麼便是對於我的「效忠致敬」？難道譯文是我的私產嗎？黃源「奔走於傅鄭門下之時，一副諂佞之

相，」徐懋庸大概是奉諭知道的了，但我不知道，也沒有見過，至於他和我的往還，卻不見有「諂佞之相」，而徐懋庸也沒有一次同在，我不知道他憑着什麼，來斷定和諂佞於傳鄭門下者「無異？」當這時會，我也就是證人！而並未實見的徐懋庸，對於本身在場的我，竟可以如此信口胡說，含血噴人，這眞可謂橫暴恣肆，達於極點了。莫非這是「了解」了「現在的基本的政策」之故嗎？「和全世界都一樣」的嗎？那麼，可眞要嚇死人！

其實，「現在的基本政策」是決不會這樣的好像天羅地網的。不是只要「抗日，」就是戰友嗎！「詐」何妨，「諂」又何妨？又何必定要剿滅胡風的文字，打倒黃源的譯文呢？莫非這裏面都是「二十一條」和「文化侵略」嗎？首先應該掃蕩的，倒是拉大旗作爲虎皮，包着自己，去嚇呼別人；小不如意，就倚勢（！）定人罪名，而且重得可怕的橫暴者。自然，戰線是會成立的，不過這嚇成的戰線，作不得戰。先前已有這樣的前車，而覆車之鬼，至死不悟，現在在我面前，就附着徐懋庸的肉身而出現了。

在「左聯」結成的前後，有些所謂革命作家，其實是破落戶的漂零子弟，他也有不平，有反抗，有戰鬥，而往往不過是將敗落家族的婦姑勃谿，叔嫂鬥法的手段，移到文壇上。嘁嘁嚓嚓，招是生非，搬弄口舌，決不在大處着眼。這衣鉢流傳不絕。例如我和茅盾，郭沫若兩位，或相識，或未嘗一面，或未衝突，或

會用筆墨相識，但大戰鬥却都爲着同一的目標，決不日夜記着個人的恩怨。然而小報却偏喜歡記些魯比茅如何，郭對徐又怎樣，好像我們只在爭座位，鬥法寶。就是死魂靈，當譯文刊停後，世界文庫上也發完第一部的，但小報却說「鄭振鐸腰斬死魂靈」，或魯迅一怒中止了翻譯。這其實正是惡劣的傾向，用謠言來分散文藝界的力量，近於「內奸」的行爲的。然而也正是破落文學家最末的道路。

我看徐懋庸也正是一個嘁嘁嚓嚓的作者，和小報是有關係了，但還沒有墜入最末的道路。不過也已經明確得可以。（否則，便是驕橫了。）例如他心裏說：「對於他們的言行，打擊本極易，但徒以有先生作他們的盾牌，……所以在實際解決和文字鬥爭上都感到絕大的困難。」是從修身上來打擊胡風的詐，黃源的諂，是從作文上來打擊胡風的論文，黃源的譯文呢？——這我倒並不急於知道；我所要問的是爲什麼我認識他們，「打擊」就「感到絕大的困難」？對於造謠生事，我固然決不肯附和，但若徐懋庸們義正詞嚴，我能替他們一手掩盡天下耳目的嗎？而且什麼是「實際解決」？是充軍，還是殺頭呢？在「統一戰線」這大題目之下，是就可以這樣鍛鍊人罪，戲弄威權的？我真要祝禱「國防文學」有大作品，倘不然，也許又是我近半年來「助長着惡劣的傾向」的罪惡了。

臨末，徐懋庸還叫我細細讀斯太林傳。是的，我將細細地讀，倘能生存，我當然仍要學習；但我臨末

也請他自己再細細的去讀幾遍，因爲他翻譯時似乎毫無所得，實有從新細讀的必要。否則，抓到一面旗幟，就可以爲出人頭地，擺出奴隸總管的架子，以鳴鞭爲惟一的業績——是無藥可醫，於中國也不但毫無用處，而且還有害處的。』

（八月三——六日）

徐懋庸在「還答魯迅先生」中也有兩段：

『原來「文藝家協會」的發起，最初本有黃源在內的。我曾親自聽他說，他從傅東華沈起予那裏接受了一張發起人的名單，上面有二三十個人的姓名，有許多要待他去接洽，不料隔不多時，不知爲了什麼，手掌「文協」發起人名單的他忽而變成「文協」的積極的破壞者了（後來我聽說這是他和巴金商議的結果，因此我對於此公也有點莫名其妙。）此公的反覆乖張，於此可見。其時他還有宣達魯迅對於沈起予的不滿（爲了關於文的一些問題，）并因此退還爲譯文特約的沈起予的譯稿的事。（見沈起予登在每月文學上的麻煩事）（論者注——當時「國防文學」論者們的刊物之一光明半月刊即由沈起予洪深主編。）……

第二次「文協」發起時，有人曾請魯迅巴金胡風黃源——等諸多人共同做發起人，但是除了魯迅先生有一個回信之外，餘人都置之不理，後來發起人會又去函徵求他們做基本會員，他們又置之不理。直到後來，他們才自成一「幫」以「文藝工作者」的團體而出現了。』

這第二段的意思徐懋庸先生在理論以外的事實裏也差不多說過了

『據說，當「文藝家協會」由少數作家發起的時候，曾經致信許多作家，請他們一同作發起人。這結果，有許多是答應了。魯迅先生是因了一個信贊成這宗旨，但舉了幾個正當的理由，說個人暫不加入，而胡風先生和別的許多作家們却置而不覆，絕對地表示「超然」和「沈默」；待得發起人會成立，又去徵求他們做基本會員時，他們依然保持「超然」和「沈默」。』

以上算是寫出了當時文壇一角內兩方面的對立情形。至於「私人糾紛，」則在此次口號之爭的表現上反對胡風最甚的是徐懋庸和周揚。這一事實可以看出來徐懋庸反對胡風的原因，我們在他的信裏可以看見；周揚則除了在魯迅面前說胡風是「內奸」以外，就是我們上面已經說過的他二人因「典型」問題的辯論而生的芥蒂。

「集團」方面和「私人」方面，既都已形成了這樣的對立情形。所謂「箭在弦上，一觸即發；」一等到「國防政府」的號召一出，一方面便很快的抓住了「國防文學」這口號，企圖「以一個口

號去規約別人，和自以爲是天生的導領者要去領導別人」」（茅盾語）了；一方面則另提出了一個新的口號，來對「國防文學」加以補充。但衝突之起則已在這新口號的提出之前，即胡風等不表示加入「文藝家協會」的時候。但我看胡風等所以不加入「文藝家協會」，與魯迅的態度大約也有關係，那麼，現在的問題就是魯迅爲什麼表示「暫不加入文藝家協會」呢？這就是他自己說的「因爲我要等一等，看一看，他們究竟幹的什麼勾當。」魯迅此次這種愼重的態度，和他在一九二八年對付創造社太陽社的提倡「革命文學」是一樣的。據說當創造社太陽社提倡「革命文學」的起初，曾和魯迅接洽要他一同加入，但他爲着「要等一等，看一看，他們究竟幹的什麼勾當，」就未加入，於是創造社太陽社也就先從他的頭上開刀了。這就形成了一九二八年的論戰，我們在上面講「革命文學運動」的「魯迅的態度」時已經說過了，還引用了雪葦作的導師的喪失一文裏面一段對於魯迅這種態度的很好的論斷。

所以現在的問題是：作爲此次口號之爭的原因的——「宗派主義」和「私人糾紛」；關於前者因爲魯迅「並沒有把這兩個口號看成兩家」所以和他不相干；關於後者，則魯迅的答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題的萬言書，是否爲參加「私人糾紛」而對付「私人」，或者照徐懋庸的說

法「企圖通過我的身上打擊大批的青年」呢？我看徐懋庸的說法在形式上是對了一半，其實應該照着雪葦的說法的「通過人的活動去暴露和打擊某種社會思想和社會現象」（見導師的喪失）在最初對「陳西瀅們」是如此，在一九二八年對創造社太陽社的「人們」是如此，在一九三〇年以後對「梁實秋們」是如此，在一九三六年對「徐懋庸們」也是如此！

為着說明這一層，我現在不得不再引用雪葦的其他幾段文章：—

「魯迅先生由最初（著名的是與「現代評論派」的鬥爭）到最近（一九二八一九三六），所執行的鬥爭，都有着一個特點。這特點是通過人的活動去暴露和打擊某種社會思想和社會現象。這特點一貫的被保留下來，甚至完全沒有因為何凝先生的評價而緩和（這「評價」見魯迅雜感選集的序二〇頁）。於是乎私人！「私人」！的呼斥，簡直擁擠到了他的「死」為止。然而，問題是應當這樣來解釋的麼？未必吧。

這問題，何凝先生在一九三三年（選集編序）有過很好的說明，首先他說：

現在的讀者，往往以為華蓋集正續編裏的雜感，不過是攻擊個人的文章，或者有些青年已不大知道「陳西瀅」等類人物的履歷，所以不感覺很大的興趣。其實，不但「陳西瀅」就是「章士釗（孤桐）」等類的姓

名，在魯迅的雜感裏簡直可以當作普通名詞讀就是認作社會上的某種典型。

接着他又說：

「魯迅當時反對這些歐化紳士的戰鬥，雖然隱藏在個別的甚至私人的問題下，然而這種戰鬥的原則上的意義，越到後來就越發明顯了。統治者不能夠完全只靠大砲機關槍，一定需要某種「意識代表」這些代表們的虛偽和戲法是無窮的，暴露這些「做戲的虛無主義者」（見華蓋集續編「馬上支日記」）也就必須有持久的韌性的鬥爭。

對於一九二八年的文藝論爭中魯迅先生的在這特點上的表現，何凝先生也承認，這是「經過私人問題去照耀社會思想和社會現象。」

但如上的解釋還不够。魯迅先生並不是那種「只能得私仇私怨」的人，決不是那種用個人的仇恨來代替眞理的鬥爭，或者，因爲先有「私人的仇恨」才去找尋眞理的鬥爭的人。假如不理解這點，我們無法理解他三十餘年來一貫的光輝奪目的歷史（他何時造下了這樣多的「私仇私怨？」）這固然是的。但僅根據這解釋，還不能找出這特點的「必然性，」不能理解魯迅先生這戰鬥形態的社會內容來。魯迅先生並不特別具有「愛好」由他的「私人」那裏去引起糾葛的「脾氣。」事實上是他除了在迫切的必要的意義下，不亂去指名揭穿別人的什麼的。他自己早在一九三二年就非常明決的提示過：「辱駡和恐嚇決不是戰鬥，」「戰鬥的作

者應該注重在論爭。」（見文學月報第五，六期「通信」）

我們這社會，「做戲的虛無黨」（馬上支日記）特別多。「理論」是有着很多的，然大都僅是一個幌子；現在很認眞吧?而其實又並不如此。社會活動裏要找幾部「老實」的理論系統的學說，是不容易找到的。有的是「花頭，」或者簡直是「吃人」的號召。「花頭」僅用於遮掩「變化」的秘密，是「變戲法的手巾」（墳後記）在這裏，要捉牢「某種社會的典型，」就特別要通過這「變戲法者」的實際行爲，而且要具體的從他前後的行爲上去辨別，才容易得手。這時「理論」的奧妙也就明晰了。因爲根本上就不是什麽「學理」在作怪。「通過個人活動去暴露某種社會思想和社會現象」的，這種鬥爭的特殊方式，就是在這社會特殊條件底下發育起來的。在魯迅先生的文章裏，我們也找得出這理由的充分的論據。這正是對一切「中國式」的假面具，一切虛僞招牌，一切抽象空論，之現實主義的向其實際內容的檢討的必然的結果，是這種必然結果的表現之一。

本來，問題的本身也並不在「涉及私人」或不「涉及私人。」而是在爲什麽必要去「涉及。」爲着問題的眞理的解決呢?抑是僅爲着「人身攻擊。」假如是爲了能更明晰的照見某種「社會的典型，」爲着必要的問題的解決，而不得不抓住牠「代表」的行爲來暴露它的話，肯這樣做是必要的，也是正直的。且還特別有益。「涉及」就「反動」嗎?普列哈諾夫還「涉及」過密海洛夫斯基底「頭」（見辯證唯物論教程）是伊里

奇吧？大概還「涉及」過主觀唯心論者們的「父母」呢。（大意是說：主觀的唯心論者們將連他們是他們的父母所生的這回事也會加以「否認」的吧？因為那是在他們的「感覺以外」存在的緣故啊！）

一八四二年（鴉片戰爭）以後，不斷加速展開的突然破產或空前飢荒，結果在我們的社會層裏孵化出整千整萬的「蝗蟲」這般東西，從「破落戶」的窗戶開成羣成羣的飛出，普遍散佈於各個社會層角落，各各適應牠的需要而佔據着一塊小地位：從「白相人」到「職業革命家」，從測字算命的「術士」到「革命文學家」——用着各種不同的臉貌，操着各種不同的語言，做着各種各項的「職業」。假借各種卑怯和英雄，清高和無恥，墮落和前進的手段，來攫取他私人的「利潤」：或竊財害命，或出賣人頭，或「掙」革命的歷史地位做敲門磚，墊脚石；或欺恐詐嚇，在弱小者的身上營生。翻來覆去「理論，」有。而且多着。「策略，」有。而且多着。但這種謀的結果則深深地毒害着民族生命的中心，玩弄吮吸眞實的人民大衆的血液。他們是「做戲的虛無黨」是「跟隨着獅子的狼，」「為要飽啖他們的殘餘，並且，那頭獅子害着病或受了傷的話，便要謀害牠」（R．羅蘭：論個人主義和人道主義。——譯文新一卷一期。）但他們還沒有狼那樣的「野性」和爽直。又類似灰老鼠或癩皮狗；而吃喝起來有時却比狼還更凶殘。他們無所謂「節操，」更無所謂有什麼「眞理」和「人民大衆。」他們可以東蕩蕩，西流流，今天一個樣子，明天又一付神氣！但當他們正在做着每付臉孔時，是認眞的。他們可以做「民族英雄，」也可以做「漢奸，」可以做神氣十足的「革命領袖，」也可以做最澈底的革命叛徒。這

是中華民族解放鬥爭中最毒的毒害，最危險的敵人，他們眞具有使「人民大衆」陷入永劫不返的力量！

魯迅先生，就用他一生的主要精力和這般東西鬥爭過來，到死的現在也在與之鬥爭。他以他自己決然相反的鋼樣的操守，堅韌惡辣的戰術，來進行這無與比並的偉大艱苦的鬥爭。他由此不惟做成了革命戰士的堅鋼煉成的模範，而且做成一切在前社會裏出身的向光明的無休息的人們的唯一可靠的引路者。通過了不同的時代，而一直貫穿了他的一生的是他的全面性的健康：生活上，戰鬥上，創作上，文化的移植介紹上，甚至在文體及寫作風格上。

「實事求是」，切實而反誇張，進取而反盲動，澈底的現實主義的精神。一切都取決於實際內容的檢討，不爲任何的假面所掩蔽：「中國大概很有些青年的『前輩』或『導師』罷，但那不是我。」（見寫在「墳」後面）「必須敢於正視，這才可望敢想，敢說，敢作，敢當。倘使并正視而不敢，此外還能成什麼氣候。」「然而倘以欺瞞的心，用欺瞞的嘴，則無論說A和O，或T和Z，一樣是虛假的。」（見論睜了眼看——墳。）「那種表面上打着『革命』的面孔，而輕易誣人爲『內奸』，爲『反革命』，爲『托派』，以至爲『漢奸』者，大半不是正路人；因爲他倒巧妙的革殺民族的力量，不顧革命的大衆的利益，而只藉革命以營私。」（見「答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題」）這是魯迅先生的認識方法。他一貫的接近問題，把握問題的態度，無情的掃蕩一切各式各樣的市儈投機分子，永久的不妥協。不管是什麼「慈善家，學者，文人，長者，青年，雅人，君子，」以及「革命家」

不管他打着怎樣的好招牌：「學問，道德，國粹，民意，公義，……」以及「前進，」「革命」；不管他是做假或裝死，辱罵或點頭招呼，「親善」或陰謀陷害都「舉起了投槍，」只要他始終是敵人。（見這樣的戰士——野草）不管他正當得意之際，或才一時失掉了主子，或還尚未找到主子，都要打。就是打落水裏也「非又從而打之不可。」只要牠始終是要咬人的狗（見論「費厄潑賴」應該緩行——墳）。這是魯迅先生的戰鬥原則。』

——導師的喪失（一九三六年十一月中流所載。）

四　並非「第三種人」的「創作自由」問題——「宗派主義」和「機械論」的再檢討

（A）序說

在上面第二章我們講一九三二年「左聯」和「第三種人」討論文藝創作自由問題時，何丹仁已經指出來「左翼的批評家往往犯着機械論的（理論上）和左傾宗派主義的（策略上）錯誤。」同時我們說周起應（即周揚）的「非無產階級文學即資產階級文學」的理論，就是犯着這

種錯誤的。這已經在當時檢討過一次了。現在在一九三六年「國防文學」運動裏面，在它的第一階段中對於徐行等反對論的克服，和第二階段裏兩個口號之爭的得到比較合理的結論，都可以說是「宗派主義」和「機械論」的再檢討的結果。而「宗派主義」和「機械論」的理論的較深入的論究或檢討，則在此次口號之爭的末了時候。卽開始於茅盾在關於引起糾紛的兩個口號裏說周揚的「國防的主題應當成爲漢奸以外的一切作家的作品之最中心的主題」。是關門主義和宗派主義。於是周揚作與茅盾先生論國防文學的口號加以答辯，茅盾就又發表了再說幾句，先解釋「什麽是關門主義和宗派主義，」極力主張文藝界的聯合是無條件的，反對「國防文學」作爲聯合的條件似的創作口號，要求創作的自由。這意見，和魯迅在「答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題」裏面的意見是差不多的。總之魯迅和茅盾他們二人，都像王任叔所說的，「在現階段所要求於每個作家的，便是生活的實踐；想叫每個作家先有救國的實踐行動（卽加入救國聯合戰線從事於救亡工作，或受救亡運動的影響——編者。）通過這行動，然後才有眞的國防文學：卽由生活的實踐，到創作的實踐。」（見魯迅先生的「轉變」）而國防文學論者們中如周揚等，是忽略這「實踐先於一切」或「無條件地」先把各種作家聯合起來或動員起來的。於是他們也就極力主張「國防文學」應

該作爲「創作口號，」反對要求「創作自由，」當然也就否認他們這種理論是「宗派主義」了。嚮應周揚的有郭沫若（見蒐苗的檢閱內他不主張提出創作自由的要求。）而任白戈大約因爲任東京和郭沫若接近的關係也就附和了周揚的吧？雖然他在關於國防文學的幾個問題這篇附和文章的後面「聲明」說：「我還在國外，對於國內文壇的實際情況是不大明白的。……究竟在他們底文章背後有什麼些人事糾紛，我可不管。……只有拋棄一切個人感情或私人關係底計較，才能接近客觀的眞理。」而且還大罵別人「不要使一般的人們看爲意氣之爭而對於私人恩惠以上的眞理感到失望。個人信仰底喪失還是小事，最怕的是連他所代表的信仰也一併喪失；一般的人們往往是以代表某一信仰的個人作爲他所代表的信仰的尺度的，有一些人更是因爲信仰了某一個人才連他所代表的信仰也一併信仰的。」——這些話是單對別人才有意義的嗎？

對於周揚郭沫若任白戈這幾位國防文學論者這一方面的理論，呂克玉有總的批判（見對於文學運動幾個問題的意見，）而「新認識社同人」的文藝界的統一戰線問題和陳伯達的文學界兩個口號問題應該休戰這兩篇文章的意見，是修正後的國防文學論者的理論，是比較公平的。這三人的意見我們在下面就把它當作本問題的結論罷。

（B）何謂「宗派主義」和「關門主義?」

茅盾解釋說：

「問一：什麽是關門主義和宗派主義?

這是一對姊妹。有時是先犯了關門主義而後接着形成宗派主義，但有時是先有宗派主義的惡根性而後關起門來的。先關門的，也有種種不同的「動機」。就我所見過去文壇上的「史實」，曾經因爲「懼怕羣衆」而關過門的，也曾經因爲英雄主義的作怪，惟恐「領導權」旁落而關起門來的。後者，我鄉有一俗諺，叫做「關起大門作皇帝。」

凡此兩者，大都是一個根上來的——自己對於自己的正確性也在下意識地懷疑，所以怕聽見不同調的聲音，怕有辯論。

另一種造成關門主義的原因，是「自信只有自己是百分之百的正確，而別人都是百分之百的錯誤」在這情形時，雖然大開四門，而實際上就是關門。

既關上了門了，結果自然是宗派主義。

這也有多種情形，門內只有一宗派時，門內門外都「相安無事」，這叫做關門不動。門內倘若並不能「統

」時，關了的門內就又要發生問題了，這叫做關門而內戰。

那時候，因爲門是關了，所以明槍暗箭，一點不能落在門外，不但不落在門外，甚至要落到反對「內戰」的門內人身上。

魯迅先生受過的「戰友」的暗箭就是這樣來的。我也受着過，不過我素來麻木，直到最近方始弄明白了箭是何方所發。

由宗派主義産生的關門主義，情形亦復如此。所不同者，乃是經過「內戰」後擠了幾個出去這才再關門的。

不過，這樣的「惡夢」，你就姑且當作已成過去也罷。

問二：文學家聯合救國抗日運動中的關門主義和宗派主義又是怎麼講？

這一問題，是從上面連帶下來的。既說是聯合戰線，自然是力反關門的，但因人到底是人，有些「習性」是不能够像擤掉一擤鼻涕似的立即擺脫個干干淨淨的；因爲是要聯合戰線的緣故，自然開門，但「關門主義」的妹妹（也許是姐姐）宗派主義却還濃重得很，粘着你不放手。不過「表現的方式」是不同了。」

——再試幾句。

任白戈解釋說：

一宗派主義是與黨派性非常相似，而其實却極端相反的一個東西。所以，一個進步的集團，他一方面要時時警戒着黨派性的失掉，一方面要時時努力於宗派主義的克服。正因為這兩個東西非常相似，所以往往容易誤解混淆；也正因為這兩個東西極端相反，所以不能不解釋清楚：所謂宗派主義，亦就是關門主義的本家。自己站在某一個集團之內或某一種立場之上，便以為那一個集團或那一種立場是自己祖宗遺留下來的私產，彷彿此外一切的人們都沒有了份了似的，這樣一來，自然關門主義成功了，自己滿可以關在門內做皇帝。然而，凡是前進的集團或立場都得以廣大的羣衆作為基礎，而且它所有的思想或理論，亦是全人類的文化的積蓄，到底門是不能關的，於是便有了對於宗派主義的清算。不過在這個清算當中，却不能連自身的黨派性也一併清算出去。這就是說，門雖然應該大大地開着，但不能將自己的立場都拋棄了去迎合外人。黨派性是一個本體的主體，宗派主義是一種運用的流弊，一體一用，連各自的範疇也不相同。而主要的問題就在運用的一點上。」

——關於國防文學的幾個問題。

(C)國防文學——創作口號——創作自由

因為國防文學論者主張「國防文學」應該作為「創作口號」，所以茅盾說這是「有條件地」聯合，這是表面上關門而實際上關門的「宗派主義，」因而他主張各派作家的「創作自由，」先

「無條件地」把各派作家聯合起來再說。他覺得倘要求各派作家都「創作」「國防文學，」恐怕有許多人就不來參加聯合戰線了。所以本問題的內容是這樣：國防文學——創作口號——創作自由。而理論的收穫則在「宗派主義」（和「關門主義」是分不開的。）和「機械論」（見呂克玉下面文章）的藉此機會的再檢討。至於此次的「創作自由」問題的提出，與一九三二年「第三種人」所提出的「創作自由」問題，其立場，意義和性質都是决不相同的，這我們看完了下面諸人的討論就知道了。

這問題是茅盾提起的，他說：

「我現在想「國防文藝」這口號，若作爲創作的口號，未免是欠明確性的，而過去我們把這口號認爲一般的創作口號，也頗有關門主義和宗派主義的危險，例如周揚先生說：「國防的主題應當成爲漢奸以外的一切作家的作品之最中心的主題。」又說：「國防文學的創作必須採取進步的現實主義的方法。」如此說來，則那不能或尙未及採取進步的現實主義的方法的作品就無法成爲國防文學，（這事所關尙小）而那不用國防的主題，例如用日常生活或戀愛爲主題的作家，却就會變成漢奸作家，或至少不能站到文藝者救國陣線的旗幟下來，這可所關太大罷？此種意見在今日以前，却頗普遍，然而這是關門主義和宗派主義！所以，我們如果一

定要繼續用「國防文學」作爲創作的口號，那就應當採取郭沫若先生的解釋：

「應該包含着各種各樣的文藝作品，由純粹社會主義的以至於狹義愛國主義的，但只要不是賣國的不是爲帝國主義作倀的東西。」

然而仍有問題，譬如這裏有一部純戀愛的小說或詩歌，牠確不是爲帝國主義作倀的，我們自然不能指牠爲漢奸作品，但倘若說這是國防文學，却也未免有些無謂。又如周木齋先生把「水滸」也引以爲「國防文學」我以爲大可不必。我們若把「國防文學」爲文藝界聯合戰線的創作口號，就有這樣難以圓滿的缺點，所以，我想來，對於「國防文學」這口號的正確的認識，應當是：

「作家關係間的標幟，而不是作品原則上的標幟。」

這就是說，不用「國防」的主題的作家，仍可參加民族自救的國防運動，應當是「一切文學者在國防的旗幟下聯合起來，」而不是在「國防文學的旗幟下聯合起來；」因爲後者是束縛人的，是要把一些不寫「國防」主題的作家關在國防運動之外去的。」

——關於引起糾紛的兩個口號。

對於茅盾的這些意見，周揚「就不能同意了：」

「但是茅盾先生以爲「國防文學」只是作家關係間的標幟，而不能作爲創作的口號，這我就不能同意了。我以爲「國防文學」應當是創作活動的指標，牠要號召一切作家都來寫國防的作品。一個文學的口號如果和藝術的創作活動不生關係，那牠就要成爲毫無意義的東西。文藝上的國防陣線不運用牠自己特殊的藝術的武器，就決不能發揮牠應有的力量。這是明明白白的事情。

茅盾先生說我要求作家寫國防作品，是關門主義和宗派主義，是要把不寫「國防」主題的作家關在國防運動之外去的。對這批評，我只覺得茅盾先生是濫用了「關門主義」等等的名詞，首先我要說，我從不曾主張過作家必須寫了「國防」的主題才能參加國防運動，也不曾主張過作家參加了國防運動就必須寫「國防」的主題；在現階段的文學裏關於文藝界的團結問題，我就曾這樣說過：「這個團結不一定馬上能夠收到國防作品的成效，但無論如何，使國防文學創作實踐有了更廣大的動員基礎。」這就很明白，「國防文學」的口號，對於一般的作家只是一種期待，一種希望，並沒有強求的意思，而且，我覺得文藝界的聯合戰線既不是什麼文藝「紗籠」而是全民族革命戰爭中的一個重要的陣列，在參加這個戰線的每個作家的身上是課了抗敵救國的義務的，那麼希望他們寫國防的作品就不能算是過高的要求。固然，一個作家可以用宣言，用行動來服務於民族解放的事業，這些也都是可寶貴的，但是作爲一個文藝家，他的有力的武器不能不是藝術的作品，而一個作家的社會活動也決不能和他的作品活動分開。民族革命的鬥爭成爲了一切生活的主流，不被這主

潮所激盪的作家是沒有的吧，除非他和現實之間完全失去了聯繫。所以把生活的民族革命的眞實反映在自己的藝術裏，對於一般作家並不是沒有可能的事，雖然他們將會從各種不動的角度去看這個，而且可能把牠寫在一面歪斜的鏡子上。以爲只有勤勞大衆的文學才是民族革命的文學，這不用說是有害的宗派主義和關門主義，但是如果認爲要求一般作家寫有防意義的作品，就會把他們關在國防運動之外去，那就有趨於另一極端的危險。我們不要忘記這是一個文藝上的國防陣線啊！

茅盾先生說「國防文學」是束縛人的，而藝術創作却需要更大的自由。這也是不然的。「國防」的主題包含了現實生活的主導的方向和牠的各方面，也容許作家的各種不同思想和立場的存在，以及他們的創作手法和表現形式的多樣的運用。牠的範圍決沒有狹窄到束縛人的地步。而且並非除了「國防」的主題以外，旁的任何主題都應當擯棄不寫。我說「國防的主題應當成爲漢奸以外的一切作家的作品之最中心的主題」所謂「最中心的」自然就不是「唯一的」意思。爲了把一切力量都集中在抗敵除奸的任務上面，爲了使文學和現實的潮流相匯合，創作活動應當有一個切合於一切人民的要求的中心，這難道也是宗派主義和關門主義嗎？茅盾先生自己就曾以「需要一個中心點」爲標題寫過一篇短論，那裏面就有這樣的話：「種種的題材都必有一中心思想，即提高民衆對於「國防」的認識、使民衆了解最高意義的國防、促進民衆的抗敵的決心，完成普遍一致的武力抵抗侵略的行動。這是歷史所賦與的我們的作家在現階段不可逃避的使命。」

這使命不應當由全體中國的作家來完成嗎？

創作的自由不是沒有限度的，絕對的創作自由的說法是有害的幻想。高爾基很正確的指出了二十世紀歐洲文學之所以陷於創作的無力，就是由於竭力張揚藝術的自由，自由創作思想的任意，無形中使許多文學者縮小了觀察現實的範圍，放棄了對現實作廣泛的各方面的研究。所以，主張作家可以任意創作，寫國防和寫純戀愛都是一樣，這就不但會削弱或甚至消解文藝創作的國防的作用，就單單站在創作的本身上來說，也不是賢明的見解。

文藝上的統一戰線必須團結最廣大的作家，對於用純戀愛爲主題的作家，當然也應招致到這個戰線裏面來。但是一個作家參加了這個戰線，決不是沒有義務的，他必須做於民族解放有益的工作。戀愛的瑣屑的藝術是只會使讀者和偉大的民族解放鬥爭的現實離開的。要求他寫更有意思一點的作品，就不只是爲了要加强國防的意義，同時也是爲了要使作者自己從創作的瑣屑的低劣中解脫出來，統一戰線是應當含有敎育的作用的。

「國防文學」是文學上的統一戰線的口號，我同意郭沫若先生的說法：「牠應該包含着各種各樣的文藝作品，由純粹社會主義的以至於狹義愛國主義的。」照這樣，我說的「國防文學的創作必需採取進步的現實主義的方法」那句話，如果截了上下文，就的確應當受指摘了。大家總還記得當國防文學提出時，第一個提

身起來反對的那位徐行先生吧。他竟把國防文學和進步的現實主義的方法描寫成對立的東西，我就不得不辨明兩者的應有的關係，然而同時就在那篇文章裏，我也並沒有忘記指出：「向國防文學要求最進步的現實主義的方法是正當的，但國防文學的製作者，卻並不限於能運用高級的創作方法的作家，就是思想觀點比較落後的作者，也應當使之為國防創作而努力。」』

——與茅盾先生論國防文學的口號。

於是引起茅盾「再說幾句」：

『最近，我在一篇短文裏說到周揚先生的關於文藝家聯合戰線的幾篇文章裏有宗派主義和關門主義，周揚先生不承認。說我是「濫用了關門主義等等名詞」。很好，讓我們來看看到底是我「濫用」了那些名詞呢，還是周揚在「濫用」那「濫用」的字樣。——

在這樣自囿的宗派主義的濃濁空氣中，周揚先生之不肯承認他的關門主義與宗派主義的錯誤，似乎亦不足為奇。他對我提出說明兼反問道：「首先我要說，我從不曾主張作家必須寫了國防的主題才能參加國防運動，也不曾主張過作家參加了國防運動就必須寫國防的主題」。不錯，我也記得周揚先生並沒有說過那樣死硬而轉不過彎來的話，但是我又明明記得他說過一些話，把「國防文學」作為文藝家聯合戰線的創作口

號，而我所以說他有關門主義和宗派主義的錯誤，正因爲我認爲應當是一切作家在「國防」的旗幟下聯合起來，而不是在「國防文學」的旗幟下聯合起來。如果一面說不問新舊，不問左右，大家聯合起來抗日救國，而一面又號召道，「國防的主題應當成爲漢奸以外的一切作家的作品之最中心的主題，」「國防文學的創作必須採取進步的現實主義的方法」（皆周揚語）那不是等於一面開門，一面又掛着「無票免入」的牌子麼？如果周揚不是在講聯合戰線的場合那樣主張着，那自然情形就不同了。素以聯合戰線的「發動者」與「領導者」作爲自己的責任的周揚先生難道連這一點常識也不明白麼？

周揚又說「我說國防的主題應當成爲漢奸以外的一切作家的作品之最中心的主題，所謂「最中心的」自然就不是『唯一的』的意思。——茅盾先生自己就曾以『需要一個中心點』爲標題寫過一篇短文。那裏面就有這樣的話：『種種的題材都必有一中心思想，即提高民衆對於國防的認識（使民衆了解最高意義的國防）促進民衆的抗敵的決心，完成普遍一致的武力抵抗侵略的行動。這是歷史所賦與的我們的作家們在現階段不可逃避的使命。』這使命不應當由全體中國的作家來完成麼？」

在這裏，周揚所舉「最中心的」自然就不是「唯一的」的意思，其實不涉問題的中心。問題的中心是：不應在聯合戰線下提出一個聯合的條件似的創作口號。周揚應當在這上頭來辯論，不應滑到「最中心的」與「唯一的」字面上之說明。至於提到我的話，不錯，我在文學六卷五期寫過一篇論壇叫做「需要一個中心點」

然而請周揚再去讀一遍，我那篇短論絕對不是說文藝　聯　起來的創作問題，我那篇論文中「絕無聯合戰線」等字，我只是說我的話，我絕不是要求凡一切加入聯合戰線的作家應具備此項特種「入場券」所以周揚先生要引我爲同調，我只好敬謝不敏。

周揚先生的文章中既引了伊里奇，又引了高爾基；自然，記誦一些伊里奇和高爾基的話是很好的，然而尤其要緊的，是要一併記得他們那些話是在怎樣的時候和場合說的；要不然，就會鬧出「大門反裝」的笑話。

問三：爲什麼要講創作自由？

我上面所說引用名言不要弄成「大門反裝」，就和這問題有關係。

第一，我提這話，是專指文藝家聯合戰線時期說的。因爲倘使我們想在文藝家聯合陣營的大門上高懸一塊木牌，濃墨大書：「本營創作規例，計開：一、國防主題，二、前進的現實主義方法，三、——」（對不起，我再饒一句，我說周揚有關門主義和宗派主義的錯誤，就因爲他那幾篇文章叫人讀了會覺得踹頭掛着那樣一個木牌子似的。）那麼，周揚先生，你能不能担保凡是不願作漢奸作亡國奴的一切作家都欣然而來呢？這裏的問題的主要點是在全國作家自由結合起來抗日救國，並不是請我們來說服一塊木牌子上寫的「創作規例」。如果你一定要「强調」着你的「創作規例」，結果你的「聯合戰線」只能聯到一角而不能普遍。

這是我們目前的客觀事實。周揚先生如果「執拗」地（用周揚的字）要在文藝家聯合陣營的大門上

揭那麼一塊木牌子，那我就不必再和他多費唇舌，否則，要請他把對我說的「創作的自由不是沒有限度的，絕對的創作自由的說法是有害的幻想」這兩句話如數收回去還要請他對高爾基在天之靈陪個罪，因爲把他老人家的話捐去反裝了大門了。

再者，如果周揚「執拗」地要在文藝家聯合陣營的大門上要揭那麼一塊「創作規例」的虎頭牌子，那麼，鄙人現屬文藝家聯合陣營之一員，是要抗議的，但是我又要請周揚先生莫詫異：我自己在營內或營外卻要以個人立場談談「需要一個中心點」那樣的話語。因爲我要以個人立場談我所願談的話，所以我贊成我們那營門上貼一張字條：「言論自由。」

我不願借周揚先生的虎頭牌來擋住和我不同調的話語，形成了幾個人「關起大門做皇帝，」可是我卻極願在「言論自由」的紙條下我能夠說我的話，並說給極多數的人聽。同時也任由各人說他的話，（這本來不是我們禁得了的，）讓極多數人自由選擇愛聽誰。

所以我以爲文藝家聯合陣營的大門上如果定要一對門聯的話，那門聯應當是這樣的——

救國目標大家一致

文藝言論彼此自由

然而周揚先生最近的言論卻一再聲言他不贊成上述的門聯，那麼，我說他是宗派主義和關門主義，大概

不算「濫用」了名詞?

第二，我要請周揚先生記好，我說「我們所希望的是全國任何作家都在抗日的共同目標之下聯合起來，但在創作上需要有更大的自由，」這句話寫在紙上，是在中華民國二十五年七月二十七日，見之於印刷物（即文學界）是在八月十二日。這時候，周揚先生寫他的與茅盾先生論國防文學的口號洋洋大文，有兩處用了「進步的現實主義」這一術語。這術語要是譯成了俄文給高爾基或是吉爾波丁（因爲周揚也愛引用這位吉先生的話）看了，他們大概驟然之間要莫明其妙罷？自然，周揚先生會說明道：「所謂『前進的』就是指『社會主義的』」可是大概高先生或吉先生會皺皺眉頭，以爲周揚先生「低能」，甚至會教訓他道「前進的和社會主義的是大有分寸的。」然而可憐的很，我們這裏卻只能寫作「前進的現實主義。」然而周揚先生似乎只是寫慣了，竟會忘記沒有創作的自由者就是我們。周揚先生似乎不知道「前進的」以外的文藝本就享有着極大的自由，初不待我們「張揚」（用周揚先生的字）而始有之。周揚先生卽使定製了十打的「創作規例」的虎頭牌滿街掛滿，而人家之「自由」如故；可是他的虎頭牌倘使只有一塊掛在文藝家聯合陣營的大門上，却就會使得聯合的陣營只成爲極少數的幾個人「關起大門做皇帝。」周揚先生要是肯努力多製虎頭牌掛到十字路口，大小胡同裏乃至公坑門口，我一定不反對，而且表示最大的敬佩，無奈他製了一塊——還沒有完工呢，却一面推鉋子，一面揚言道：「看呀，那邊新造起來的聯合營非有這勞什子掛上去是不成體統的」

謝謝周揚先生，如果您老人家覺得那新造的聯合營裏不應該只有尊駕的幾位相識獃在那裏「自拉自唱」還是勞駕少說那樣的新話！難道您當真不知道您這些話的輕重嗎！

第三，我不知道周揚先生到底知不知道中國新文學當初怎樣爬出頭？的我告訴您：白話文是在中學校裏取得了和文言文同等自由權利以後這才猛速發展的。只要不被壓迫，新的思想新的文藝立刻會不脛而走。在各種花草同在的園子裏，新文藝的花是一向被或大或小的磚石壓過無數次，而且現在壓着的還彷彿是大磨石之類；但是牠的蕃殖力依然是可驚的，牠橫生側長，和這些「得天獨厚」的其他的花草爭短長，簡直是可驚可佩的！牠是那樣的元氣充足，只要牠身上的磚石少些，初不必芟除雜草，牠自然會出人頭地，發展成極大的花圃的。

就因為如此，所以我們現在來講創作上的自由，絕對不是「有害的幻想」而是在「現階段」提出了切合實際的步驟。

周揚先生似乎把高爾基的話片段的地記得太多了，因而腦子裏就留不住他在今日此地所必需知道的實際的具體問題。

我們不是在一個「理想的社會」，因而有許多太革命的太漂亮的話語在目今只是自己麻醉的藥品，只是騙騙青年們的不兌現的鈔票。我們絕對不需要這些玩意兒。——————

文藝界聯合戰線的健全的展開和擴大只有在反對關門主義，反對宗派主義，反對爭「正統」的「內戰」之下才能完成。』

——再說幾句（登「生活星期刊」十二號）

站在周揚方面反對茅盾的這些意見的，是遠在東京的兩位——郭沫若和任白戈。郭在蒐苗的檢閱裏有一小段說：『我對於茅盾先生的「創作自由」的一個口號，我覺得還是不提出的好。』任說：「國防文學是應該作爲創作的口號的，」「我們要求所有的作家來從事於國防文學的創作是非常正當的。而且，一點也不會妨害到作家的創作自由。」「即是有人說了將來的文學不是國防文學就是漢奸文學的話，亦不能說是宗派主義。」（均見「關於國防文學的幾個問題」）但周揚和茅盾他們二人這以後倒未再說什麼話了。

郭沫若說：

『新的口號提出時，是積極地强調着一種客觀的現實。口號提出後，在正號方面有優劣的作品產生自然是生了效果，但在負號方面使違反乎現實的作品減少了時，也不失爲是有了效果。譬如現在高調着「國防文

學，」優秀的作品不能說全無，而爲卿卿我我也者之乎之類的作家之筆，我相信比未將「國防文學」高調以前是要遲鈍一些的。自然，這兒並不是根據了什麼統計來論證，不過我們可以據自己的心理來推測。別人在焦頭爛額地從事着救亡的時候，無論是怎樣的佳人才子總不好明目張膽地去哥其妹而妹其哥，鴛其鴦而蝴其蝶。這層消極的作用我們是應該算入的。因此，我對於茅盾先生的「創作自由」的一個口號，我覺得還是不提出的好。因爲「國防文學」的提倡只是精神上的要求，除在各個人的良心上多少可以生些限制作用外，它對於本是十分自由的作家是並沒有絕對的強制力的，然良心上的那種限制，都想寬大地替作家排解，這結果會消滅了一種運動的在負號方面的效果，該項運動的意義是會要失掉一大半的。這種寬大恐怕會失掉一般大衆的同情，因爲在大家都無條件地動員起來在從事一種運動的時候，而作家自己在主張他的特權，要求着一個保留的條件。「在國防文學與漢奸文學之外，確有既非前者亦非後者的文學」——這是的確的，這種文學自有它的存在，不過在目前我們用不着去強調而已。』

——蒐苗的檢閱。

茅盾就是因爲要「『大家都『無條件地』動員起來去從事一種運動，』所以才反對「國防文學」作爲「創作口號」這「有條件地」的聯合辦法。而郭沫若反說茅盾這種主張是「作家自己

在主張他的特權」了。究竟誰是「無條件地」誰是「有條件地」的主張者呢？

任白戈的理論就更加詳細。他說：

「國防文學是不是應該作爲創作的口號呢？

誰也知道國防文學完全是由於客觀的現實形勢的認識而產生出來的一個文學動員的口號。它不僅爲了一個目的將所有的作家都集合起來，而且要使所有的作家都執着自己的武器趨赴到前線上去。否則不但那個目的無法達到，就連這種集合也成爲無用的了。筆應該是作家的武器。自然，作家亦可以投筆從戎去從事比創作更直接的鬥爭；但當其還在執筆作爲一個作家的時候，創作的確是他的主要的任務。現在我們既然說是要將所有的作家都集合到國防文學的旗幟之下來，一方面又說國防文學不能作爲創作的口號，這到底是一種令人不大容易理解的意見。然而，甚至還有人以爲只應當說作家在國防的旗幟之下聯合起來而不能說作家在國防文學的口號之下聯合起來，我只希望這是一時激於感情而發的話。因爲作家雖然不寫國防爲主題的作品，仍可從各方面來參加聯合戰線，但目前的聯合戰線不是正分爲許多領域，各有各的一定的集合的地點嗎？我們以爲一個作家，如果他是以作家的資格來參加的，最好還是站在文學的旗幟之下來。一定要這樣，各個部隊才能行列整齊，各執各的慣用的武器前去作戰，發揮最大的效能。執筆與荷槍同一爲了一個目的，

但我們不必要作家去荷槍，兵士來執筆，雖然他們可以互相交替，這就叫做各盡其所長。如果萬一他們自願互相交替，那時他們集合的地點也就應該互相換位了。作家總不好執着筆參加到兵士的隊伍中去，兵士總不好荷着槍參加到作家的協會裏來。所以，我以爲作家不但應該在國防的旗幟之下聯合起來，而且應該站在國防文學之旗幟之下；不但應該站在國防文學旗幟之下，而且應該參加國防文學的創作活動。不然，國防文學便成了一個空的口號，在理論上雖然得着贊同，在實踐上却到底被取消了。那我們還有什麼再說國防文學的必要呢？國防文學正與別的什麼文學一樣，是不能不有它的創作活動的，我們只可以說它不是一個創作方法的口號，決不能說它不是一個創作的口號。因爲這也是偏於說着內容的一個口號，正與辯證法唯物論之不能作爲創作方法一樣，所以我們說它不是一個創作方法的口號，但如果要以爲民族革命戰爭的大衆文學都可以作爲創作的口號的話，那我們便可以毫不遲疑的說：國防文學是應該作爲創作的口號的。

然而，據說國防文學之所以不能作爲創作的口號，乃至我們之所以不能說作家在國防文學的旗幟之下聯合起來，主要的是因爲那是出色的宗派主義，妨害了作家的創作自由。這個理論也是很值得我們討論的，我不妨先就

創作自由的問題

來說說吧。

一說到創作自由的問題，我們便很容易想到幾年前的關於文藝自由的論爭，這話說起來可太長了，好在當時論爭的結果也還為大家所熟悉，我們便可不必再去提到它。只是有一點應當說明，那時口口聲聲要爭取文藝自由的主帥的確是所謂第三種人。目前的形勢，自然與幾年前完全不同了，因為社會關係的轉化與階層力量的比重起了新的變換，各種關係的編制與一切力量的配置都應該從新來過，但一種正確的文藝的基礎理論是並不因此解消的。問題只在如何去運用它。創作自由的問題，我們始終以為是要像「思想言論自由」一樣從政治方面提出才有意義，如果要從文藝的領域中來向連思想言論自由都沒有的理論家或批評家提出，那便等於向嬰兒要奶吃。自然，這並不是說：作家不應該向理論家或批評家有所抗議，也許真的他們將創作的範圍規定得太狹，使作家頗有一點難於下筆之感；但問題就在誰是抗議者及其所抗議的是什麼。國防文學，本來是適遍各階層的一個動員作家的口號，並不是那一黨或那一派所專有的。中國目前全體人民之所以能夠聯合，能夠聯合各黨各派在一條戰線之下，那主要的契機就是一個國防的任務。這個任務，是需要全體人民各就其領域和武器去完成的。武器不妨多樣，戰線愈大愈好，但目的只應該集中於一點。所以，在文學方面，我們要求所有的作家都集合到國防文學的旗幟之下來從事於國防文學的創作是非常正當的，而且，一點也不會妨害到作家的創作自由。目前，中國人民的確連吃飯，戀愛都和國防有關的了。國防文學的題材，滲在一切生活的領域內，一個作家，只要他感覺到了國防的重要，在他的感情上起了一個燃燒點，不管他用什麼方法去寫一

些什麼，結果都可以成爲某種意義上的國防文學。進一步說，正因爲要擴取國防文學的主題，這倒使得作家不能不逼視現實，甚至可以將作家的創作方法提高到現實主義的階段上去，給與作家一種更能自由創作的能力。這是一個非常明白的道理，尤其是前進的作家不應該有所懷疑。如果要提到創作自由的話，目前倒正是所有的作家都應該一致起來爭取國防文學的創作自由的時候，否則以前進的作家反而來向國防文學要求創作自由，這未免叫人有點哭笑不得。……（以下上面已引）

其次應該說到

宗派主義的問題

在統一戰線之下，不待說宗派主義是絕對應該克服的。但我們切不可將這名詞誤解和濫用。我看目前似乎就有點誤解或濫用的樣子。……在這兒，我們却不能不將宗派主義作一個淺顯的解釋。（這解釋上面已引）……

到底國防文學是不是宗派主義呢？

我的答覆却是否定的。理由很簡單。因爲這個口號不但是可以通過各階層而將所有的作家動員到一個總的任務上去，並且它自身就是從宗派主義的清算中成長起來的。國防文學並沒有說過應該誰做中心，誰又應該除外的話，國防文學只是竭力說着它的內容應當怎樣怎樣。作爲一個作家關係間的旗幟來看，國防文學

惟恐參加的作家不廣，一向是和那些主張應該誰作中心，誰又應該除外的理論戰鬥着的，這當然不能說國防文學是宗派主義。作爲一個創作的口號來看，國防文學就連單純的愛國主義的文學也包含在內，只要是一個愛國的作家，不管是現代式的或岳飛文天祥式的，他都可以將筆集中在國防的任務這一點上，來創作出各色各樣的國防文學，並不像別的主張那樣怕墮入單純的愛國主義的汚池裏去，當然更不能說它是宗派主義。國防文學只反對一種文學，那就是所謂漢奸文學。正如國防戰線的對面有漢奸存在一樣，國防文學的對面也是有漢奸文學存在的，而且這正是國防文學的敵人。難道我們能說國防文學與漢奸文學[illegible]對起來就是宗派主義嗎？自然，在國防文學與漢奸文學之外，還有第三種文學存在，我們不能很武斷地說除了國防文學就是漢奸文學。但這是證明在抗戰與投降二者之間還有點讓人喘息的餘地。倘若敵人只讓我們於這二者之間決取其一來選定目前的生死，這是一定是沒有什麼第三種的東西存在的。目前我們到底是處在一種什麼境地中呢？在這樣一個情勢之下，我們很可以說文學亦是沒有什麼第三種的道路好走的。以前的鴛鴦蝴蝶派不是都在向着國防戰線這一方面走嗎？即使有人說了將來的文學不是國防文學就是漢奸文學的話亦不能說是宗派主義。國防文學之對於漢奸文學，是應該有十足的黨派性的。問題並不在只把文學區分爲「國防」與「漢奸」二種，主要的是在區分得適當與否，以及對於具體的作品的判斷如何。不以理論與作品爲標準完全以派系與行幫爲標準去區分和判斷一切，那才是道地的宗派主義。要克服宗派主義，首先就應從該這點開始。』

（D）結論

呂克玉在「對於文學運動幾個問題的意見」裏，先對以上關於「關門主義」「宗派主義」和「創作自由」的辯論作一總的批判，然後又批判了周揚等的文藝理論問題上的機械的觀點。

我們先看他的前一部分，他說：

「關門主義，第一，存在於對於抗日統一戰線問題的狹隘的了解。他們依然把這統一戰線的問題看成的單純的文學上結合新團體的問題，沒有看成這和別界的抗日統一戰線首先應該是一個愛國的政治上的聯合問題；因此他們的一切理論和辦法，至多仍是「半開門主義」；所以茅盾先生說他們規定要「入場券」，魯迅先生說他們是「基本上宗派主義」，是非常正確恰當的指摘。很明顯的，如果為了要在愛國運動中去擴大文學運動，則首先不應從文學問題上去求統一，而應從抗日的政治問題上去聯合作家，然後在抗日聯合的過程中，愛國工作的接觸中，使各派的作家和新文學更接近。無論如何，在現在，抗日的聯合是完全可能的，也只有在抗日的一點上各派各階級的文學者的聯合是完全可能的，但要在文學問題上求統一，則在現在還不可能；如果在抗日聯合問題中附以文學上問題的條件，那就大大縮小了抗日的戰線，也就不去造成我們要在抗日

運動中去擴大文學運動的前提條件與機會。周揚等的關門主義，在於不了解抗日運動和文學運動的有機的關係。周揚說過，文學者之間的關係將有變化。這是對的，將有變化我們正要看到這一點，我們正要促成他們的變化。然而怎樣地變化呢？我們用什麼辦法去促成他們的變化呢？不是用文學上的咒文，而是用對於問題的有機的理解與切實的良善的實際工作。一般作家，恐怕有些和周揚等不同，不會將文學上的一些咒文看成爲那麼迷信的東西，倒是會將民族運命看成爲更重要的，所以，只有從文學上的無條件地，越廣泛越好地在抗日問題的聯合上着手，從協同做愛國工作上着手，才能促成文學者之間的關係的變動。

周揚等的關門主義或宗派主義，還更多的表現在其他許多問題的意見上。對於「國防文學」口號的出色的宗派主義的解釋，將別的較正確的文學口號指爲「標新立異」，即使不算是暴君的態度，也是一副商標主義的市儈的氣味，是早經魯迅先生和茅盾先生的指出，我不用說的了。最近他們又在拒絕「創作自由」一口號的上面表現出來。對於要求「創作自由」的不了解，不但如茅盾先生所說由於他們顛倒的引用高爾基的話，最根本的是由於周揚等不了解或不相信新文學的既成的基礎（即所謂主觀的力量）和有着大大的擴大的形勢，由於他們不了解將怎樣地去變動作家之間的關係。無論如何，「創作自由」在現在是最適當的，也是迫切的要求。第一，現在沒有愛國的文學的創作和發表的自由，我們要爭得這自由；第二，爲着文學的發展，要去掉一向的那種不正確的公式主義的批評對於作家們的束縛；第三，如果我們有了創作的自由，能夠從

到自由競爭，則新文學不但能獲得多數的讀者並且也一定有別派的作者投入新文學中來。同時，要動員各派作者來從事抗日的新文學運動，也只有在「自由創作」的原則之下，才能以鼓勵與提倡的方法使他們自動的來。周揚等拒絕「創作自由」的要求，這正是證明他們對於不自由高壓的麻木不仁，也證明他們對於作家們對他們的「那一套」文學咒語的反感的無知覺。難道眞因爲關在亭子間裏做慣了可憐的小小的「土皇帝」，就連感覺都與常人不同了麽？

總之，濃厚的關門主義是存在着，爲着抗日，爲着新文學，都非即刻糾正不可的。——

爲着愛國的抗日的文學的發展，爲着發揮文學對於民族解放應盡的職務，並且也爲着各個文學者的自動的，興趣活潑的工作和多方面的活潑的發展，我們要求我們能夠有創作的自由，發表的自由，我們也贊成各個作家自由寫作，不受任何主義的束縛。作爲一個現在中國人的作家，應當有爲國家盡力的自由；也應當得到能夠享有自由的信任（難道周揚們眞的以爲作家一有自由，就都去作「漢奸作家」了麽？這是「奴隸總管」式的病態的思想，是道學先生對女學生的觀點，不是對於中國現在形勢與民族解放的正確的了解與應有的勝利信心，無怪在周揚們的筆下「漢奸文學」的字眼之多了）。——』

以下是他對於周揚等的「機械論」的檢討：

「周揚的理論，一方面實在和茅盾先生所說，是東鱗西片地湊攏來的，他實在是一個小錢杏邨。但惟獨他的關門主義，他的空想的機械的了解，却能够自成一貫。在「三年前」周起應（即周揚）論「第三種文學」的時候，曾抱着「非無產階級文學即資產階級文學」的見解，當時曾有人給以批評，說這在理論上是機械論的錯誤，在策略上是左傾宗派主義的錯誤。最近周揚在論「國防文學」的時候，很明顯的是重複着周起應的錯誤；周起應的錯誤還情有可原，因爲是在「三年前」奇怪的是在運動發展的「三年後，」周揚不但重複着而且還固執着周起應犯過的錯誤。他在論「國防文學」一文上，大有在現在非「國防文學」即「漢奸文學」的論斷。——這種理論，實在是「凡天下之女人，非節婦即娼婦也」的妙論之化身，然而這却是機械的理論，那根源則仍在於對於文學的階級性的機械的了解。

其次，周揚們對於「創作自由」要求的拒絕，以及別的人們把這和三年前的「第三種人」的理論相比擬，都似乎振振有辭地有理論的根據。然而這又是不能將「文學是階級的，黨派的，決不是超階級的自由的東西」這一個原則，和實際鬥爭活生生地聯系起來，而只是不聰明地背誦公式的緣故。倘若「文學在階級社會裏是階級的，黨派的」這一原則是正確的，那麼，我們的文學即應當參加或發動爲自由的鬥爭，承認對我們文學有利的自由競爭的辦法。在三年前，對「第三種人」說明了「文學的階級性，政治性」等等的道理，當然是對的，但當時沒有積極地聯合各派爲創作自由而鬥爭，沒有最大限度地在批評上承認「創作自由，」當然是

錯誤，即在三年後也應當承認的。然而「第三種人」的「壞下去」決不是「我們罵壞了」是由於他們自己並不眞的要自由而原意倒是在要剝奪別種作家的自由，這是他們後來的歷史事實所證明了的。

周揚，還有別的人，對於理論的機械的觀點，還表現在對於「現實主義創作方法」的理解和牠在我們文學運動的運用上。在「現實主義論」一文裏，周揚將「世界觀」和「創作實踐」分開，並且強調着和重複着「世界觀」的老調，是抽象的主觀論的機械的創作觀點。他抱着作家研究「正確的世界觀」，批評家宣傳「正確的世界觀」，就「保證」使作家走向正確的方向去的見解。這大概就是他相信做幾篇「非漢奸即國防」的「國防文學論」就能夠解決一切問題了的根據。然而「正確的世界觀」固然是要緊的，但怎樣去研究呢？去獲得呢？是否買一本「唯物辯證法ABC」來讀呢？倘若是的，倘若如周揚似的那樣以爲「正確的世界觀」就在書本上在亭子間裏，那麼我們就不能「保證」人能獲得「正確的世界觀」，因爲周揚研究了這麼許多年，也仍是連一個小小的「文壇」都看不清楚，何況一個世界！這只是給周揚一類人自己辯解，或者是爲了抬高自己，以爲能寫「正確的世界觀」這幾個字的批評家就應當渺視作家指揮作家了。倘若不是這樣，那麼研究「正確的世界觀」就不能和作家的實踐生活與創作實踐分開。因爲據我的理解，世界觀是表現在作家對於現實的聯係上的，所以只有在實踐上才表現出來。作家和一個人一樣，讀社會科學書固然是重要的補助，但主要的應當在他的生活上，在他對於歷史的和當時事象的關心和分析上，在他對於例如莎士比亞或巴

爾札克的作品（兩人生平都來不及讀到馬、恩二人的著作）的研究上，在他對於題材的攝取上，在他寫作的過程上去獲得「正確的世界觀」「正確的世界觀」不是一個棗子，可以化一個銅子買來，長久放在袋裏的。不是有「沒有實踐就沒有理論」的名言麼？爲什麼呢？就是說，離開了實踐，理論就是停止了的，死了的，灰色的東西。因此，周揚的機械的觀點，在於一則將「世界觀」的研究和作家的實踐機械的分開；二則強調抽象的研究「世界觀」。將「世界觀」看成爲抽象的東西。由於這樣的不正確的了解，就帶來了現實主義創作方法的運用和提倡上的不求和實際運動相並進，以及批評家的高談式的傲懶和不盡職了。譬如說，我以爲在現在的我們的文學運動，使我們的文學和實際生活接近起來，使我們的文學對實際生活的落後的距離減少，是先於一切的，比任何事都重要的；因此，說明攝取什麼題材，怎樣去攝取的問題，如果對照着我們文學發展的現在的程度，則是提倡現實主義的創作方法的首要的一步。然而我們的批評家似乎並不看重題材的問題，陶醉於「題材不重要；重要的是意識，是世界觀」的這樣的理論，因而對於某些即使在對於現實關係的把握上有一二點不足之處，然而在題材上特別有意義與價值的作品如子夜等，也就評價過低了。批評家提倡現實主義的創作方法，係與創作家合作，共同研究；批評家不應像一個「厭煩」的牧師，只把眼睛朝着聖像，說上帝怎樣好怎樣好，對「善男信女」們的實際問題，理也不理。在我們的文壇上，很少和作家研究具體作品，研究題材，寫法，等等的關於創作實際工作的批評文字；有的，除了口號之外，就是一些說上帝怎樣好怎樣好的說教。這雖是高

談，實際上是偷懶與不盡職，因爲我們所希望的那種批評工作，是比專講「世界觀」之類的事情艱苦得多多了」。

——對於文學運動幾個問題的意見。

至於新認識一卷二號發表的「新認識社同人」的文藝界的統一戰線問題，和陳伯達的文學界兩個口號問題應該休戰，大體看來，對於「創作自由」問題這一方面的意見有一部分是贊同國防文學論者的，有一部分則已加以修正：

> 『反對把「國防文學」作爲創作口號的人們，是根本反對文藝界的統一戰線中有一個創作口號的，譬如茅盾先生，他以爲規定了創作口號，就是「聯合亦有條件」，這會使得那些專寫純戀愛小說之類的作家裹足不前，不免是阻礙戰線的擴大和發展的。所以，茅盾先生說：對於「國防文學」這口號的正確的認識，應當是「作家關係間的標幟，而不是作品原則上的標幟。」
>
> 茅盾先生這意見，自然是對的。「在國防的旗幟下聯合起來！」這不僅是向文學者號召的口號，而且是向全民大衆號召的一般的口號。如果某一作家，他能眞正參加實際抗敵工作，那他即使滿口「哥哥妹妹」之乎者

也，驚蟄蝴蝶」他也還不失為統一戰線內的一員好戰士。不過，文學者的武器，大都是文字，在使我們的抗敵工作發生更大的效果這點上，我們要求每個作家都來寫「國防文學」的作品，也是應該的。所以「國防文學」如果作為號召文學者創作的口號，實際上與茅盾先生的意見並不發生抵觸。並且，我們不但可以要求每個作家來寫「國防文學」還有要求每個作家來「怎樣寫」的權利和義務。——

如上所說，在創作上，我們主張設定明確的口號，研究進步的方法，強調中心的主題。但在批評上，我們卻不主張拿最高的原則去衡量一切作品。我們對於最進步的作品，固然應給以高的評價，同時對於落後而意在戰鬥的作品，也以獎掖為先。倘有在藝術上實臻成功而並無反日意義的作品；我們也不應加以歧視，因為那雖非「國防文學」，卻也不是「漢奸文學」，於戰鬥無妨或者還稍有助益的。」

——文藝界的統一戰線問題。

陳伯達說：

「這樣願意站在「國防文學」的旗幟下的，對於國防文學的態度，就不能完全一致。當然，這不能說，我們就不能用「國防文學」的口號來團結一切不甘當亡國奴的作家，而只能用「國防」的旗幟。對於一切不願寫作亡國奴的作家，顯然地，我們還是希望和要求他們為國防文學而寫作，至少在寫作上不妨礙國防的爭鬥。如果一個作家贊成救亡或願意參加救亡的爭鬥，但在他自己生活上所主要的（或者是唯一的）活動範圍

內（就是說在文學範圍內）不願意爲「國防」盡力，或者竟至寫了有妨礙「國防」的東西，那麼他的所謂「贊成」或「參加」就還是空話。然而我們的聯合戰線，終究是需要爭鬥的聯合戰線，而不是說空話的聯合戰線。所以，我認爲：「國防文學」是作家關係間的標幟，同時也仍可以爲一般作品原則的標幟。但是，這絕不是說必要他有了「國防」的作品，而且非寫「國防」的作品不可，我們才允許他到聯合陣線來（這樣就是宗派主義）而是說他既然爲了救國而到聯合陣線中來，就應當努力使他能自願多多地爲「國防」而寫作。

一切不願當亡國奴的作家，應該在國防文學的口號下聯合起來，在「國防文學」上，盡作家自己救國的天職。但在他的「國防」作品上，要「怎樣寫」「寫什麼」都有自己的自由，自己的立場。在聯合陣線內，這是不能一致的，因爲各人所代表的利益不一致，生活所熟悉的不一致。所以，我們可以歸結來說：在我們聯合陣線這裏，「創作自由」在「國防文學」以外，這自由還是有限的；「創作自由」在「國防文學」以內，這自由是無限的。在國防文學戰線內否認創作自由，還是宗派主義。」

——文學界兩個口號問題應該休戰。

但是，魯迅和茅盾爲什麼要與「國防文學」論者們不同，一定要反對「國防文學」作爲「創作口號」呢？王任叔下面一段意見是很好的解釋；也可以作爲本問題的結論之結論：

「魯迅先生的現實主義決不同於高打着歷史的大旗，高喊着革命或什麼的口號大闊大踏的那種「革命的急進主義者」（見二心集）的現實主義，那些人是大半見林不見樹的。彷彿大旗一打出，敵人立刻嚇倒，一切鼠竊盜行的宵小之徒都不必介意了。於是翻過來，一叫出聯合戰線，也就「豬獾狗賊」都引爲同志；連投機取巧者與暗探奸細都可加以寬容。而魯迅先生的現實主義在此便有一個較量。這回引起的兩個口號之爭，其根本的癥結，我看是在這裏。同樣，在好幾年前，文藝界裏的領導者們，爲欲使每一個文藝工作者跑到十字街頭去，有所謂作品主義的非難，對於蔣光慈的作品和行動，加以甚大的打擊。但魯迅先生却每次在會議席上勸青年作家寫點東西。一到現在「國防文學」的倡導者，（自然，我到現在還主張「國防文學」的口號是應該重視的）都主張國防文學，應該作爲創作的標幟；而茅盾先生和魯迅先生，却主張應該作爲作家間關係的標幟，在前者的意思，以爲文藝工作者唯一的武器便是作品，如其不做爲創作的標幟，無異繳了自己的械。這理由不能說不對，但也只對得一半。而更重要的一半，却還在於茅盾先生和魯迅先生所主張的：那就是前一批的論客，忘却了作爲一個文藝工作者的中心的實踐：從生活的實踐，到創作的實踐。魯迅先生在現階段所要求於無數作家的，便是生活的實踐。或者說，強調這生活的實踐。所以他要把這口號作爲作家間關係的標幟。他是想叫每個作家先有救國的實踐行動。通過這行動，然後才有眞的國防文學：然而，還不得失掉它的重心，那就是大衆的立場。（關於這，我想另作一文，在此不再多說。）這却又是魯迅先生以歷史的現實主義，來校正那些見林

不見樹的論客的「空頭的」現實主義的傾向之又一面。」

——魯迅先生的「轉變」（載中流一卷七期。）

五 魯迅逝世前後文藝界的大團結

文藝界抗日民族統一戰線運動，雖然早在華北事變以後卽已開始，但是因爲有「宗派主義」的對立和「私人糾紛」的作祟，經過了半年多的統一運動的結果，反而形成了兩個分裂意義的集團：一個是六月七日成立的「中國文藝家協會」，一個是在這不久之後共同簽名發表「中國文藝工作者宣言」而「無正式組織的六七十位作家的集合。同時，參加這兩集團的作者還都是中國文藝界的進步份子，也就是表示文藝界的「統一戰線」或「聯合戰線」運動仍沒有跳出「前進」的圈子，而且就在這圈子裏面論爭了起來。幸而這論爭並非浪費或者是沒有結果的，這結果就是「宗派主義」的清算和隱蔽在堂皇的旗幟後面的「私人糾紛」的揭穿，經過了「清算」和「揭穿」以後，文藝界的統一戰線運動，才跳出了「宗派的」和「前進的」圈子，走上了比較廣闊的局面。具體的表現，就是在魯迅逝世前由新舊各派作家簽名發表的：

文藝界同人爲團結禦侮與言論自由宣言

「日本帝國主義之侵略，日甚一日，亡國之禍，迫在眉睫，東北四省既早已淪陷，華北五省與福建又危在旦夕。然而我國各派當局至今猶未能順應全國民衆之要求，從事實上表示團結禦侮之決心。

在此時會，我們所願掬誠爲國人告者：對時局，我們要求政府當局加緊全國的緝私運動，竭力援助東北義勇軍，嚴命冀察當局堅決保持華北各項主權，並儘量資助華北國軍物質上的缺乏。我們要求政府對北海事件與成都事件之交涉，不作妥協之讓步，對於冀東僞軍之侵擾與北海日艦之威脅，迅速以實力應援各該地方之愛國軍事長官。

我們希望全國民衆盡力參加並輔助政府的緝私工作，援助東北義勇軍，加緊一切救國運動。

我們是文學者，因此亦主張全國文學界同人應不分新舊派別，爲抗日救國而聯合。文學是生活的反映，而生活是複雜多方面的，各階層的其在作家個人或集團平時對文學之見解，趣味，與作風，新派與舊派不同，左派與右派亦各異，然而無論新舊左右，其爲中國人則一，其不願爲亡國奴則一；各人抗日之動機，或有不同，抗日的立場亦許各異，然而同爲抗日則一，同爲抗日的力量則一。在文學上，我們不强求其相同，但在抗日救國上，我們應團結一致以求行動之更有力。我們不必强求抗日立場之劃一，但主張抗日的力量即刻統一起來。

爲民族利益計，我們又甚盼民族解放的文學或愛國文學在全國各處風起雲湧，以鼓勵民氣；我們固甚盼全國從事文學者能急當前之所應急，但救亡之道初非一端，其在作家亦然。故在文學上我們主張各人各派之自由發展，與自由創作。

其次，我們主張言論的自由，急應爭得。言論自由與文藝活動的自由，不但是文化發展的關鍵，而在今日更爲民族生存之所繫。國民自由發表其救國意見，文學者自由發表其救國文藝，在今日已不僅爲人民之權利，亦且爲人民應盡之天職。除非不要人民愛國，否則，予人民發表救國意見之自由，在今日實屬天經地義，無可懷疑。因此我們要求政府當局，即刻開放人民言論自由；凡足以防礙人民言論自由之法規，如報紙檢查刊物禁扣等，應立即概予廢止。我們深信唯有言論自由，然後能收全國上下一致救國的效果。我們敢籲請全國的學者，新聞記者，作者與讀者，一致起而力爭言論自由，促其早日實現。

簽名者（依姓氏筆劃多寡爲序）

巴金　王統照　包天笑　沈起予　林語堂　洪深　周瘦鵑　茅盾　陳望道

郭沫若　夏丏尊　張天翼　傅東華　葉紹鈞　鄭振鐸　鄭伯奇　趙家璧

黎烈文　魯迅　謝冰心　豐子愷

這宣言的簽名者包括新舊各派的範圍之廣，和宣言內容關於文學方面的主要意見，都可以說

是這次論爭的結果，如「爲抗日救國而聯合」（不是「在國防文學的旗幟之下聯合起來。」）「在文學上我們主張各人各派之自由發展與自由創作」（不必一定要創作國防文學或寫國防的主題了）等等。

不幸在這宣言發表之後不久，中國文藝界唯一的導師——魯迅先生卽於十月十九日逝世了！魯迅逝世後的文藝界大家沉浸於追悼和紀念的悲哀與探討中；既不能再行得到這位巨人的繼續的指示和領導，於是便想從他的三十年文學生活的寶貴的遺產中（當然他的寶貴的遺產的價值並不限於文學一方面，魯迅不僅是一個文學家，而且是思想家，文化批評家，社會批評家和民族解放的導師。）尋求關於民族解放的寶貴的指示。因而「紀念魯迅」和「研究魯迅」的巨浪，作爲了中國文藝思潮的主流，支配了好幾個月。（直到現在也還在陸續不斷的進行。）

同時，魯迅逝世後的文藝界，鑒於敵人的侵略一天比一天緊迫，一方面本着這唯一的導師的指示，一方面以這一次論爭的成果作爲南針，在文藝理論與創作上，配合着救亡工作，都不停的向前邁進。這時雖沒有統一戰線的形式的中心組織，但「內戰」是沒有了，而「批評」却依然存在。不過文藝思想界顯得一時沒有什麼驚濤駭浪而已。

這文藝界統一戰線的形式的中心組織，是在政治的統一戰線的早已形成之後，尤其是在全面抗戰發動數月以後的一九三八年三月二十七日才在武漢成立，這就是廣大的集合各派作家，實行空前的中國文人大團結的「中華全國文藝界抗敵協會。」（完）